Francisco Cláudio Alves Marques

Nostálgicos na terra do banzo

O imigrante italiano em Juó Bananére e António de Alcântara Machado

Nostálgicos na terra do banzo

FRANCISCO CLÁUDIO
ALVES MARQUES

NOSTÁLGICOS NA TERRA DO BANZO

O IMIGRANTE ITALIANO EM JUÓ BANANÉRE E ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

M357n

Marques, Francisco Cláudio Alves
Nostálgicos na terra do banzo: o imigrante italiano em Juó Bananére e António de Alcântara Machado / Francisco Cláudio Alves Marques. – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2020.
184p.; ePUB.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5714-007-9 (eBook)

1. Literatura Brasileira. I. Título.

2020-1575 CDD 869.8992
CDU 821.134.3(81)

Índice para catálogo sistemático:
1. Literatura Brasileira 869.8992
2. Literatura Brasileira 821.134.3(81)

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da Unesp* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Unesp (PROPG) / Fundação Editora da Unesp (FEU)

Editora afiliada:

Sumário

Prefácio
Entre Bananére e Alcântara Machado

Juó Bananére constitui um caso raro na literatura brasileira. Apesar de não contar com uma obra definida, ele possui uma fortuna crítica de causar inveja a muito autor consagrado. Do final do século XX para cá, mereceu vários e alentados estudos, que foram publicados em livros e periódicos, sem contar teses, dissertações e inúmeros artigos em outros formatos. Esse fato apresenta para os estudiosos da literatura algumas tarefas urgentes: definir quem é Juó Bananére, estabelecer a sua obra e situá-la na literatura e na cultura brasileira. Trata-se de um problema teórico complexo, que exige o envolvimento de críticos e historiadores interessados no assunto. Nesse sentido, o livro de Francisco Cláudio Alves Marques soma-se a essa bibliografia, ampliando consideravelmente o nível de compreensão do escritor macarrônico.

O autor inicia a abordagem do tema pela contextualização do imigrante italiano no processo de urbanização paulista, em que se misturavam operários e trabalhadores de diversa procedência, como o escravo recém-liberto, o caipira e o próprio imigrante italiano procedente da zona rural, para onde fora antes de migrar para a metrópole em expansão. O enfoque permite-lhe examinar a representação do imigrante ao lado de outros pobres que habitavam a cidade de São Paulo, todos "desenraizados", no espaço ou no tempo. É dessa

perspectiva que procura aprofundar o entendimento das caricaturas elaboradas por Bananére e Alcântara Machado, considerando-as como parte da inserção do imigrante na sociedade brasileira. Assim, mais do que a rejeição ou o acolhimento do imigrante, as caricaturas são tomadas como a expressão do papel desse contingente de brasileiros nas transformações por que passava o país num período em que se discutia a configuração da identidade nacional.

Dessa forma, o autor considera os aspectos históricos, sociológicos e culturais implicados no processo imigratório do início do século XX, para lançar luz sobre a representação do imigrante italiano na obra de Juó Bananére e de Alcântara Machado. Parte da caracterização da personagem macarrônica, nos planos gráfico e linguístico, e chega a possíveis sentidos do efeito cômico dessa caricatura na percepção do papel do imigrante italiano na constituição da sociedade brasileira, aspecto que enseja um sutil contraste com o nacionalismo na obra de Alcântara Machado.

Configura-se, assim, como um dos eixos de análise mais instigantes do livro a contínua tensão entre os autores que primeiro se ocuparam da representação literária do imigrante italiano no Brasil. Ao estudar conjuntamente Bananére e Alcântara Machado, o autor oferece elementos para colocar em outro plano a tendência a se considerar o primeiro precursor do segundo e confere ao estilo macarrônico a condição adequada enquanto proposta literária. Alimenta, com isso, a linha crítica segundo a qual a principal diferença entre os dois escritores talvez vá além da representação superficial do imigrante, que é o aspecto mais visível e divertido das caricaturas, indicando a maneira como essa representação adquire condição artística, ou mais propriamente literária, por explorar de forma consciente o potencial revelador da linguagem. Esse seria um diferencial, se não mais favorável a Bananére, pelo menos mais profundo do ponto de vista crítico, de modo que a comparação de sua obra com a de Alcântara Machado contribui, entre outras coisas, para ampliar a abordagem desse problema.

Aqui vale recordar que uma das principais tendências da tradição crítica de Bananére costuma apontar Alcântara Machado como

o escritor que levou adiante as sugestões temáticas e a experiência linguística do macarrônico, criando no plano literário aquilo que o antecessor teria ensaiado no plano das crônicas humorísticas. A título de exemplo, Oswald de Andrade diz que Alcântara Machado foi, em relação a Bananére, "amplo sucessor, num plano literário" (Andrade, O., 1945, p.49). Também Otto Maria Carpeaux, um dos primeiros a chamar a atenção para experiência linguística de Bananére, chegando a considerá-lo "uma voz, talvez a primeira, da democracia paulista" (Carpeaux, 1958, p.200), por atacar os parnasianos de uma perspectiva popular, trata-o como "modesto poeta humorístico" (idem, [1973?], p.86) e "um precursor do Modernismo" (idem, 1958, p.201). Da mesma forma, Décio Pignatari, depois de considerar Bananére "porta-voz do Bexiga, ou melhor, da colônia italiana em São Paulo", diz que foi Alcântara Machado, com *Brás, Bexiga e Barra Funda*, quem teria realizado "uma obra já mais no âmbito da literatura", passando a limpo e dando "status ao mundo de Juó Bananére" (apud Lemos, 1979, p.50). Poderiam ser citados ainda estudos mais recentes que assumem a mesma perspectiva, para os quais Bananére teria sido apenas precursor de escritores importantes do Modernismo, particularmente Alcântara Machado. Para não falar daqueles estudiosos que procuram examinar o escritor à luz da estética modernista, e não como o criador de um estilo próprio.

Ao eleger como uma das preocupações centrais a avaliação do significado das sátiras de Bananére e das crônicas e dos contos de Alcântara Machado sob o ponto de vista da identidade nacional, o autor de *Nostálgicos na terra do banzo* aceita o desafio de comparar os dois escritores e refletir sobre sua contribuição para a "fixação da imagem do italiano e de seus estereótipos na literatura brasileira, bem como para sua aceitação na sociedade paulistana". Após minucioso estudo comparativo, não se omite e sugere, ainda que de forma equilibrada, que as sátiras de Bananére "parecem ir além de uma mera negação panfletária ao discurso nacionalista e à poesia parnasiana de Bilac", defendendo "a urgência da inserção da voz do 'Outro' na busca pela nossa nacionalidade". Num tom mais explícito, entende que "a expressão híbrida do imigrante italiano" criada por Juó Bananére

funciona também "como máscara para castigar os políticos da época, ridicularizar os valores formais ainda cultivados pela nossa literatura e, ao mesmo tempo, lançar luz sobre a caótica situação brasileira".

Dessa perspectiva, pode-se concluir, com o autor, que Bananére expressa em sua obra o cerne das transformações por que passava a sociedade paulistana no início do século XX, num processo abrupto e pouco planejado de urbanização, que marginalizava contingentes expressivos de seus habitantes, considerados como "novos 'cativos'". Igualmente, é possível considerar que, na ficção, Alcântara Machado tenha documentado aspectos importantes da integração do imigrante italiano na cidade de São Paulo, embora "tenha deixado de tocar em pontos sensíveis para a compreensão do fenômeno, operando generalizações e reforçando estereótipos que, no fundo, limitam a leitura da imigração". As sátiras de Bananére, dessa forma, parecem ter contribuído mais eficazmente para libertar os imigrados da visão preconceituosa e reconhecer nesses estrangeiros um novo elemento formador do brasileiro. E pode-se acrescentar, por fim, que esse mérito de Bananére se deve menos a uma compreensão apurada do processo histórico que ao seu estilo macarrônico, que recriou no plano da linguagem a contradição histórica daquele momento.

Benedito Antunes

Professor de Literatura Brasileira da Unesp, campus de Assis/CNPq

Considerações iniciais

Qualquer estudo que se proponha a tratar do tema da imigração italiana na literatura brasileira não pode deixar de se referir às crônicas e aos poemas macarrônicos de Juó Bananére, pseudônimo do jornalista satírico Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, tampouco aos escritos jornalísticos e às novelas paulistanas de António de Alcântara Machado, especialmente porque a produção literária e jornalística desses dois nomes das letras paulistanas, situada no início do século XX, coincide com o fenômeno da entrada maciça de estrangeiros no Brasil – fenômeno contemporâneo ao processo de industrialização e urbanização pelo qual a cidade de São Paulo começava a passar e à disseminação das ideias de reforma estético-literária que desaguaram na Semana de Arte Moderna de 1922.

Inúmeros são os estudos acadêmicos, revistas literárias e coletâneas de ensaios críticos que, de uma forma ou de outra, quando se referem ao Modernismo e ao que vinha acontecendo em termos de literatura no Brasil, às vésperas da Semana de Arte Moderna de 1922, acabam por mencionar Bananére, Alcântara Machado e, inescapavelmente, a algaravia de vozes estrangeiras que se adensava nas ruas e praças da metrópole em expansão. Preliminarmente, a leitura daqueles artefatos literários nos leva a entender que a assimilação do italiano na sociedade paulistana não foi concebida pelos escritores

"pré-" e modernistas de maneira homogênea, embora o processo tenha se dado de maneira recíproca – tanto os italianos se abrasileiraram como os paulistas se italianizaram.

O fato é que a presença maciça de estrangeiros no país incomodava a elite quatrocentona paulista, especialmente porque, naquele cenário marcado por repentinas mudanças, seus representantes temiam a ameaça, cada vez mais presente, de que o poder mudasse de mãos, haja vista que muitos imigrantes conseguiam fazer fortuna e se destacar na vida econômica e cultural da cidade de São Paulo. Mario Carelli (1985), por exemplo, consegue enxergar em alguns escritos de Mário de Andrade, embora cautelosamente, um certo mal-estar ante os italianos estabelecidos na metrópole:

> Não queremos difamar a memória nem desfazer o brilho da obra deste escritor maior do Modernismo brasileiro. Mas o recuo histórico permite que hoje se assinale uma série de textos em que aparece o mal-estar de Mário de Andrade, em busca da brasilianidade diante da invasão de São Paulo pelos italianos. (Carelli, 1985, p.136)

Carelli salienta que não se trata de mostrar reações xenófobas na obra do autor de *Macunaíma*, mas que o problema deve ser visto "sem paixão, para tentar esclarecer os dados de um momento particularmente complexo da consciência brasileira" (ibidem). Diferentemente de Carelli, o pesquisador italiano Giorgio Marotti (1979), após identificar reações xenófobas na obra de Mário de Andrade, salienta que os escritores modernistas se encontravam diante de uma situação paradoxal quando se tratava da inserção de uma nova unidade étnica no contexto cultural brasileiro, uma vez que se achavam

> condicionados pelos laços da cultura e do sangue, em suma, pelo passado, mesmo quando traziam em si uma exigência aguda de renovação e de ruptura com uma tradição importada da Europa. Ora, essa exigência e essa ruptura acarretavam uma busca de autenticidade nacional que, por outro lado, era historicamente marcada de modo definitivo pelo aporte de uma nova unidade étnica. (Marotti, 1979, p.24)

Telê Porto Ancona Lopez observa que uma das maneiras de entender o posicionamento de Mário de Andrade relativamente ao imigrante italiano no contexto da sociedade brasileira seria pelo viés de sua formação filosófica e etnográfica. Segundo a pesquisadora, enquanto o escritor procura se furtar ao rótulo de bairrista, "apesar de agir como tal, brigando pelo que julga direito de São Paulo" (Lopez, 1972, p.217), deixa clara a posição socioeconômica ocupada pelos imigrantes na cidade de São Paulo, especialmente sírios e italianos:

> O mais engraçado de tudo isso é eu estar pleiteando feito bairrista por São Paulo [...]. Tenho a mais completa ignorância por São Paulo, "pátria minha". Já falei nisso, é verdade. Juro: meu interesse não é que São Paulo tenha cultura, porém que o Brasil seja um corpo bem igualado. [...] A melhor prova que dou do meu antibairrismo é justamente a franqueza com que elogio o que a gente possui de bom, de nosso e critico asperamente o que temos de ruim. Em música vivo afirmando que só temos escola de piano e nada mais. Porém não tenho a culpa de São Paulo sustentar com enchentes de Municipal, dois concertos sinfônicos por mês. Não tenho culpa de Navarro da Costa[1] não ser comprado no Rio onde os novos-ricos portugas são tão numerosos como os novos-ricos sírios e italianos de São Paulo, e por ser compradíssimo por aqui [...] pela gente bem paulista mesmo, famílias bem tradicionais e de riqueza às vezes secular. (Andrade, M., apud Lopez, ibidem)

Segundo Telê P. A. Lopez (ibidem), algumas vezes o imigrante italiano aparece como elemento positivo nos escritos de Mário, enquanto condutor do progresso e da industrialização, como ocorre no poema "O domador", cujos versos, a seguir, retratam um filho de imigrante italiano ostentando galhardamente seu automóvel, símbolo de ascensão social:

---

1 Referência ao diplomata brasileiro Mário Navarro da Costa (Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1883 – Florença, 6 de junho de 1931), pintor de marinhas premiado com uma medalha de prata, em 1912, pelo Salão Nacional de Belas-Artes, e com uma de ouro, em 1920.

> [...]
> Mas… olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens
> esse espetáculo encantado da Avenida!
> Revivei, oh gaúchos paulistas ancestremente!
> e oh cavalos de cólera sanguínea!
>
> Laranja da China, laranja da China, laranja da China
> Abacate, cambucá e tangerina!
> Guardate! Aos aplausos do esfuziante clown,
> Heroico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
> Passa galhardo um filho de imigrante,
> Louramente domando um automóvel! (Andrade, M., 1977, p.51)

Telê P. A. Lopez (1972, p.217-8) observa que no poema citado a representação do italiano não se dá sem uma certa nostalgia, decorrente da valorização do primitivismo, no entanto, o italiano é elemento negativo, ou mesmo grotesco, quando novo-rico, simbolizado muito bem pelo gigante Piaimã em certas sequências de *Macunaíma*, embora na crônica "Música brasileira" Mário não deixe de considerá-lo positivo, mesmo sendo novo-rico, desde que pudesse marcar mais um "tento" para São Paulo.

Pelo fato de Mário de Andrade observar a realidade social do imigrante por um viés mais etnográfico, nosso estudo deve se restringir aos textos do "pré-modernista" Juó Bananére e à obra do autor-chave do Modernismo António de Alcântara Machado, especialmente pela relativa aproximação estilística e ideológica dos dois escritores no modo de representar o italiano na literatura. Para o nosso recorte interessa especificamente a coletânea de poemas macarrônicos intitulada *La divina increnca* (1915), de Bananére (2001), e algumas crônicas publicadas na coluna que o jornalista mantinha no semanário *O Pirralho*, intitulada "As cartas d'Abax'o Pigues" (1911-1917). Tanto na coletânea como no referido semanário, Bananére publica textos satíricos em que imita caricaturescamente a fala do imigrante italiano em processo de assimilação da língua portuguesa e de integração social na cidade de São Paulo. Além das

crônicas, utilizamos alguns trechos de *Galabáro: libro di saniamento suciali* (1917), opúsculo em que Bananére e Antonio Paes (2009) satirizam, no dialeto macarrônico, o senador Valois de Castro por demonstrar apoio à Alemanha na Primeira Guerra Mundial.

Da autoria de António de Alcântara Machado selecionamos o conjunto de textos que compõem as *Novelas paulistanas (Brás, Bexiga e Barra Funda)*, reunidos na edição de 1988, bem como a edição póstuma *Cavaquinho e saxofone (solos): 1926-1935*, publicada em 1940 pela José Olympio, que abrange quase um decênio de jornalismo do escritor. Segundo Luís Toledo Machado (1970), esta é a obra que melhor assinala a vocação modernista de Alcântara Machado, especialmente por refletir as ideias gerais da nova inteligência, isto é, da geração surgida entre as duas grandes guerras da primeira metade do século XX. As impressões de viagem de Alcântara Machado (1982), reunidas em *Pathé-Baby* (1926), foram também estudadas pelo fato de revelarem ao leitor brasileiro uma visão inusitada da Europa, esboçando uma imagem caricaturesca dos lugares visitados que destoava daquela que os brasileiros costumavam mitificar.

Consultamos também o material reunido e editado pela pesquisadora Cecília de Lara, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: *Comentários e notas à edição fac-similar de 1982 de Brás, Bexiga e Barra Funda* (1982), um estudo que reúne vários ensaios críticos sobre a obra do escritor, com ênfase nos contos ítalo-paulistas. Da mesma autora, serviu-nos de base a tese de livre-docência *António de Alcântara Machado: experimentação modernista em prosa* (1981), em que se analisa toda a obra do autor, jornalismo e prosa, sob a ótica do Modernismo. Arrolamos ainda duas obras de Francisco de Assis Barbosa: a biografia *António de Alcântara Machado* (1961) e *Achados ao vento* (1958), na quais o crítico procura traçar o percurso da produção literária do escritor modernista. As três últimas obras contribuíram imensamente para uma compreensão mais geral do projeto literário de Alcântara Machado.

Uma das contribuições mais significativas para esta pesquisa veio de *Carcamanos e comendadores* (1985), de Mario Carelli, obra

que nos motivou a pensar várias questões relacionadas ao processo de assimilação e integração do imigrante italiano na sociedade paulistana no começo do século XX. Em seu livro, Carelli traça um perfil sociológico dos imigrantes italianos a partir de seu *modus vivendi*, de seu trabalho, de sua atuação cultural, vinculando-os ao movimento modernista.

Abordando outros aspectos da obra de Alcântara Machado, trouxemos Luís Toledo Machado em um estudo intitulado *António de Alcântara Machado e o Modernismo* (1970), obra importante pelo fato de chamar a atenção para o sentimento de "paulistanidade" do escritor, que se revela, segundo Machado (p.124), "não só nas crônicas acerca da cidade de São Paulo, escritas com viva emoção, como em sua prosa ficcional, ligada ao processo de imigração, industrialização e urbanização". Ainda segundo Machado (ibidem), "Embora o problema da imigração encontre antecedentes literários perfeitamente válidos, foi com António de Alcântara Machado que o tema se firmou, de maneira definitiva, no Modernismo".

Estrangeiro em sua própria terra (1998), de Márcia Regina Naxara, discute a ideologia criadora do mito do trabalhador ideal, do trabalhador imigrante civilizado e preparado tecnicamente para substituir a mão de obra escrava nas lavouras de café, auxiliando-nos na compreensão do processo de desvalorização do elemento nacional em favor da valorização do imigrante europeu no contexto da Grande Imigração.

Voltolino e as raízes do Modernismo (1992), de Ana Maria de Moraes Belluzzo, nos permitiu entender a gênese de Juó Bananére em sua versão gráfica, enquanto *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas* (1996), de Sylvia Helena Telarolli de A. Leite, a versão verbal.

O estudo realizado por Benedito Antunes (1998) que recupera os textos macarrônicos publicados por Bananére entre 1911 e 1917 na coluna "As cartas d'Abax'o Pigues", de *O Pirralho*, representou uma contribuição importante para a compreensão de parte do processo criador do jornalista, cuja figura, forjada no semanário em questão, "adquiriu vida própria e passou a frequentar outros periódicos, livros e até mesmo palcos" (Antunes, 1998, p.11).

Outra contribuição importante para esta pesquisa partiu da obra *História do Modernismo brasileiro* (1971), de Mário da Silva Brito, cujo Capítulo "Negação da trindade étnica brasileira" insere o imigrante italiano no debate em torno da questão racial brasileira.

Paulicéia scugliambada, Paulicéia desvairada (1998), de Maurício Martins do Carmo, tem como eixo investigativo os escritos satíricos de Bananére, especialmente os que retratam, entre o lirismo e o humor, flagrantes do cotidiano do imigrante italiano ao tempo da Primeira República. Nessa obra, Carmo chama a atenção para o fato de Bananére ter utilizado o imigrante italiano como máscara para criticar a caótica situação brasileira ao tempo da República.

Merece destaque a obra *Orfeu extático na metrópole* (1992), estudo realizado por Nicolau Sevcenko, especialmente o eixo narrativo que trata "da urbanização acelerada de São Paulo, improvisada na trilha da especulação cafeeira, entre 1890 e 1930" (Dias apud Sevcenko, ibidem, p.xi), em que o historiador, segundo Maria Odila Leite da Silva Dias, analisa o processo de integração do italiano na metrópole no momento em que se dá o "surgimento de identidades nacionais importadas ou mal inventadas no espaço ambíguo que separava a intelectualidade paulista das necessidades concretas de sobrevivência dos imigrantes e ex-escravos mal assimilados na urbanização de São Paulo" (ibidem). Após analisar uma considerável parcela de documentos da época, composta principalmente por materiais iconográficos e artigos de jornal, Sevcenko (1992, p.40) constata que, naquele momento da história da cidade de São Paulo, várias tendências se chocavam constantemente no íntimo de cada habitante, fortalecendo os anseios de comunidade entre os imigrados – "desenraizados no espaço" – e de continuidade histórica entre os nacionais – "desenraizados no tempo".

Para uma melhor compreensão do exercício de ruptura para com os moldes da cultura europeia, operado por Bananére e Alcântara Machado, nos apoiamos ainda em outros pontos discutidos pelo autor de *Orfeu extático na metrópole*, obra cujos eixos narrativos dizem respeito ao desenraizamento da cultura europeia, à revolução da

tecnologia ao tempo da Primeira Guerra Mundial e à ruptura com os parâmetros epistemológicos do século XX.

Os vários artigos e ensaios reunidos em *Raízes do riso* (2002), do historiador Elias Thomé Saliba, foram imprescindíveis para a compreensão do processo de assimilação do imigrante italiano no contexto da Belle Époque paulista. De acordo com Saliba (2002, p.175), a miscelânea ítalo-caipira empreendida por Juó Bananére era naturalmente caricatural, articulando imagens para talvez compensar a inexistência de quaisquer traços de identidade ou afinidade social entre aquela multidão de desenraizados da Belle Époque paulista: negros – egressos da escravidão –, índios, caipiras e imigrantes italianos. Ainda segundo o historiador, o humor do caricaturista verbal, Bananére,

> logrou produzir uma síntese anárquica entre o mundo caipira e dos ex-escravos – já manietado em suas esperanças – e o universo cultural e linguístico do imigrante italiano, que constituiu o formidável amálgama da maior parte da cultura urbana paulista na mesma época. (ibidem)

Uma das principais preocupações deste trabalho consiste em avaliar o significado das sátiras políticas e sociais escritas por Bananére, bem como das crônicas jornalísticas e dos contos ítalo-paulistas de António de Alcântara Machado, colocando-os no âmbito das várias polêmicas e discussões – políticas, econômicas, sociais e culturais – que se processavam nas primeiras décadas do século XX e que traziam no seu cerne, quase que inevitavelmente, o elemento italiano. Consecutivamente, procuramos refletir sobre a contribuição desses dois escritores para a fixação da imagem do italiano e de seus estereótipos na literatura brasileira, bem como para sua aceitação na sociedade paulistana.

Finalmente, procuramos entender como se deu a assimilação do imigrante italiano na sociedade paulistana do início do século XX, tentando, para isso, mapear os vários pontos de vista de críticos e pesquisadores do tema aqui discutido, de modo a empreender com

eles um diálogo que colocasse em evidência particularidades que tenham passado ao largo de suas percepções, com vistas a acrescentar mais algumas linhas aos inúmeros estudos já realizados a respeito do imigrante italiano à época em que ocorre o fenômeno migratório para a América.

1
(Des)enraizados na Belle Époque

Aos anseios de comunidade dos desenraizados no espaço correspondiam os anseios de continuidade histórica dos desenraizados no tempo.

Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole*

O imigrante italiano e o contexto histórico--social da integração

Durante a chamada Belle Époque a cidade de São Paulo começava a vivenciar profundas transformações econômicas, sociais e culturais e, consequentemente, na sua própria feição urbana. Nesse período, o crescimento da "capital do café" está intimamente associado, em conjunto, a uma imigração maciça que, desde a Abolição, em 1888, "inchava" uma cidade ainda fortemente marcada pelo provincianismo, embora já começasse a apresentar alguns indícios de modernidade.

O censo demográfico de 1920 revela que os italianos formavam o maior contingente de estrangeiros residentes no Brasil, 558.405 indivíduos, seguidos pelos espanhóis, com 219.142, e depois pelos franceses, com 122.329. Os alemães compunham 52.870 dessa

população, os turco-árabes 50.251, os japoneses 27.976 e os austríacos 26.554. Ao lado destes, apareciam ainda uruguaios, argentinos, paraguaios, norte-americanos, ingleses, belgas etc., fora os naturais de outros países com contingentes menos expressivos (Diégues Júnior, 1964, p.52). Em São Paulo os imigrantes italianos chegavam quase a 30% da população do estado, expressivo e multicolorido contingente humano que ajudava a constituir um grande mosaico de etnias e culturas, emprestando à cidade de São Paulo um "arzinho de Exposição Internacional", na visão de António de Alcântara Machado (1940, p.46).

Em um artigo publicado no *Correio Paulistano*, no dia 15 de julho de 1921, Menotti del Picchia afirma que a cidade de São Paulo parecia acometida de uma febre de metropolização, descrevendo-a nos seguintes termos:

> O tímido lugarejo de ontem, [...] é hoje uma metrópole febril, milionária, imprevistamente enorme. Nela as emoções de todas as raças e os tipos de todos os povos agitam uma das vidas sociais mais violentas e gloriosas do universo. Esse entrechocar de ambições, de gostos, de vontades, de raças oriundas dos quatro pontos cardeais, se reflete em todas as manifestações da vitalidade citadina, nos seus tipos de rua, na sua arquitetura, nas cousas expostas ao comércio, nas línguas que se falam pelas calçadas. (Del Picchia, 1921, p.8)

Esse cenário febril dá margem à criação gráfica da ridente e risível figura de Juó Bananére. Elias Thomé Saliba (1991, p.8) enxerga nesse autor um testemunho inquieto daquele variadíssimo surto de cosmopolitismo paulista descrito por Del Picchia. As sátiras escritas pelo jornalista estão diretamente relacionadas com o clima mental da época, tendo ele sido, por esse motivo, considerado por Alcântara Machado (1940, p.254) "o cronista mais popular da cidade", opinião compartilhada por Otto Maria Carpeaux (apud Bananére, 2001, p.ix), que enxerga em Bananére "uma voz da democracia paulista".

Nos textos satíricos de Bananére foram encenados muitos dos dramas vividos pelos imigrantes italianos em processo de assimilação

na metrópole. Não raro, entre uma crônica e outra, o poeta coloca em evidência as manifestações de ressentimento do italiano, que reagia com irrisão ao rótulo xenófobo de "carcamano", expressão que, segundo Carelli (1985, p.19), deriva da ordem que os comerciantes davam aos auxiliares para que arredondassem o peso da mercadoria forçando a mão sobre o prato da balança. Jacob Penteado observa que a origem desse termo "é pitoresca. Dizem que os negociantes italianos, em geral os do mercado, quando o filho pesava um artigo para o freguês e faltavam algumas [sic] gramas, diziam-lhe, em surdina: – *Calca la mano, figlio mio!*" (Penteado, 2003, p.31).

De fato, o rótulo xenófobo causava certo constrangimento ao imigrante italiano, o que podemos inferir das palavras de Pietro Maldotti, a propósito da considerável presença de italianos no comércio que, de certa forma, incomodava os brasileiros:

> No Brasil, no grande comércio, estamos atrás dos alemães, dos ingleses e dos portugueses; no médio, conseguimos algo no Sul, e, no ínfimo, (engraxate, e pior), nos sobressaímos em quase todos os lugares. Infelizmente, estamos desacreditados na praça por nossa desonestidade nos negócios, a qual, ao que parece, é sistemática. (Maldotti, 1899, p.43)

Salvo engano, o epíteto depreciativo, utilizado como sinônimo daquele que rouba no peso ou age de má-fé nos negócios, era deliberadamente sustentado pela elite paulistana e até mesmo pelas pessoas do povo, como uma forma de minar a credibilidade do elemento peninsular, funcionando como uma espécie de dique moral para conter sua ascensão social, uma vez que o espírito previdente e empreendedor do italiano permitia que ele acumulasse um pecúlio que o tornava capaz de gerir sua própria mobilidade social.

Os espaços de socialização que emergem dos registros iconográficos e literários da Belle Époque paulista revelam que essa época estava profundamente marcada pelo caráter itinerante dos grupos sociais que se revezavam no espaço cotidiano das ruas de São Paulo. Elias Thomé Saliba observa que as cenas urbanas mais características

da São Paulo do início do século XX, raramente captadas pelos fotógrafos da época, nada tinham de "espetaculares":

> [...] enormes contingentes de ex-escravos passam a conviver com os colonos italianos, que deixavam as fazendas para sobreviver de pequenos expedientes na cidade. Leiteiros, padeiros, peixeiros, tripeiros, carvoeiros, lenheiros, ambulantes dos mais diversos tipos, com seus refrões sonoros e matreiros, percorrem as ruas mal alinhadas de uma cidade de geografia ainda incerta e precária, formada por chácaras e antigos quilombos, ranchos e choças, pardieiros e cômodos de aluguel, que contrastavam com as primeiras avenidas, sobrados e estações de trem – enfim, cenas de uma cidade que "inchava" mais do que crescia, na esteira de uma urbanização mais espontânea do que organizada. (Saliba, 1997a, p.14)

Saliba observa também que, numa itinerância constante, tanto imigrantes italianos como ex-escravos, caipiras recém-chegados do campo e outros grupos sociais

> toleravam-se numa sociedade cosmopolita marcada por grandes diferenças sociais, étnicas e culturais e buscavam, na batalha da sobrevivência, também uma vida comunitária própria, talvez para compensar possibilidades (sempre negadas) de participação política. Valores e tradições culturais europeias, principalmente italianas, começam a circular numa cidade de identidade instável, ainda saturada de usos africanos e costumes caipiras. (ibidem)

Se essa dinâmica se constituiu uma das faces do convívio social entre italianos e nativos na metrópole, retratadas nas sátiras bananerianas, a outra face que se revela com bastante evidência nos textos do poeta materializa-se por meio da negação dos antigos padrões secularmente cultivados pela literatura oficial. Intencionalmente ou não, ao incorporar a fala estropiada do imigrante italiano aos seus escritos, Bananére consegue desbancar, através do recurso à sátira e

à ironia, os velhos costumes e espantar da literatura os fantasmas dos clichês, das mesmices e das repetições.

Como e por que meios representar as vidas privadas e as existências cotidianas de cada brasileiro na modernidade anunciada pela República? Com base nessa indagação, Saliba empreende uma ampla discussão sobre a construção e a concepção de uma "identidade de brasileiros" num contexto de graves desigualdades sociais, acentuadas diferenças culturais e instabilidades econômicas – o da República e da Belle Époque –, segundo o historiador, uma realidade cada vez mais paradoxal, infinitamente variada e, sobretudo, indefinida em termos de futuro (idem, 1998, p.290). A discussão empreendida por Saliba parte de uma interrogação feita por Sérgio Buarque de Holanda calcada na análise que ele faz do advento da República: "Como esperar transformações sociais profundas em país onde eram mantidos os fundamentos tradicionais da situação que se pretendia ultrapassar?" (Holanda, 1983, p.63).

Para entendermos as diversas representações do imigrante italiano nesse inusitado contexto histórico-social, temos que considerar a participação de todos os outros sujeitos que, de alguma forma, protagonizaram também essa história, como bem observou Saliba (1998, p.291):

> [...] do ponto de vista dos atores históricos, e do limiar dos seus destinos na história do país, era difícil pensar numa representação da vida privada brasileira que não fosse pela via da constatação da *falta de sentido* ou da imperiosa necessidade de recriar os significados – que sempre foram as características intrínsecas de uma representação cômica ou humorística do mundo e da vida.

Essa proposta de representação da vida privada pelo viés do cômico ou do *nonsense*, sugerida por Saliba, à época colocada constantemente à margem pelos expoentes da cultura oficial, sugere caminhos para a compreensão da presença do imigrante italiano na literatura brasileira e na vida social de São Paulo através da veia satírica de Juó Bananére.

Dos 3.390.000 imigrantes que desembarcaram no Brasil entre 1871 e 1920, mais de 1.373.000 eram italianos, segundo estimativas apresentadas por Sheldon Leslie Maram (1979, p.13). Confiáveis ou não, tais estatísticas englobam todo um contingente de desenraizados de sua cultura e de sua pátria, os quais encontram na escrita de Bananére e Alcântara Machado uma forma de representação e meio de inserção na vida social, econômica e cultural do país, numa época em que o pensamento brasileiro se voltava para a questão da identidade nacional em contraposição, segundo Márcia Regina Naxara (1998, p.19), "ao estrangeiro e à ameaça que representava a entrada de grandes quantidades de povos considerados superiores (racial ou culturalmente) para um povo ainda em formação, imaturo, como era representado, na época, o brasileiro".

Essa alegada imaturidade não escapa à sensibilidade crítica de Alcântara Machado, que, diante do complexo de inferioridade do brasileiro relativamente a tudo que é estrangeiro, constata em tom de ironia e desabafo:

> O brasileiro tem a suscetibilidade aguda de uma menina de 15 anos. Qualquer cousinha o fere. Por qualquer motivo fica de burro e fecha-se no quarto batendo a porta engolindo soluços. Suscetibilidade de povo adolescente. Falta de traquejo internacional. Caipirismo. Em tudo enxerga uma afronta. Vive desconfiado. De ouvidos bem atentos que é para saber se estão falando mal dele. Depois vaidoso como ele só. Mendiga o elogio estrangeiro (como se dele precisasse para viver). Dá um passo e olha logo para a Europa para ver se a Europa aplaude. Que nem artista de café-concerto. (Machado, A. A., 1940, p.69)

A análise das representações do imigrante italiano na literatura brasileira deve levar em consideração dois momentos históricos importantes para a compreensão das relações que se estabelecem entre imigrantes italianos, brasileiros e literatura. O primeiro momento remonta ao período imediatamente anterior à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), época em que surgem as primeiras

colaborações de Juó Bananére em *O Pirralho* (1911), até meados da década de 1920, período em que Alcântara Machado reúne e publica os contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927).

Os primeiros escritos satíricos de Juó Bananére aparecem no semanário *O Pirralho*, revista fundada em agosto de 1911 por Oswald de Andrade e Dolor de Brito. A revista durou até 1917 e era destinada à camada abastada da população. Os artigos "macarrônicos" escritos por Bananére constituíam, na sua maior parte, a coluna "As cartas d'Abax'o Pigues" e neles o jornalista tentava imitar o imigrante italiano que começava a exprimir-se em português. Inicialmente, tais artigos eram escritos por Oswald de Andrade, sob o pseudônimo de Annibale Scipione, sendo por esse motivo considerado por Vera Chalmers (1990, p.33) "o inventor da crônica da imigração na imprensa paulista". Ao viajar para a Europa, em 11 de fevereiro de 1912, Oswald de Andrade foi substituído na redação das cartas por Juó Bananére.

No momento em que tais escritos chegam à sociedade paulistana, o imigrante italiano, representado pela miscelânea ítalo-caipira de Bananére, vê-se às voltas com sentimentos poucos favoráveis à sua presença na cidade de São Paulo. Segundo Lúcia Lippi Oliveira (2001, p.36), "A presença maciça de italianos na cidade gera sentimentos contraditórios, já que muitos brasileiros passam a se sentir em uma cidade italiana". Em decorrência desse mal-estar ante a maciça presença do estrangeiro, "desenvolve-se uma imagem preconceituosa dos italianos – a figura do *carcamano* –, que destaca a suposta ignorância, falta de polidez e de honestidade do imigrante" (ibidem, p.37), estereótipos e preconceitos muitas vezes reforçados tanto pela literatura oficial como pela produção humorística da Belle Époque.

Naquelas circunstâncias, a presença maciça de italianos é vista como uma ameaça ao "nosso espírito tradicional", principalmente por aqueles que se preocupam com a preservação da identidade brasileira, como é o caso de Antônio Carneiro Leão, que, em 1920, destaca a ignorância dos imigrados com relação às nossas tradições:

> Cerca de 1 milhão de italianos (raça relativamente pura, unida e patriota), para uma população de 3 milhões e meio, dos quais uns 500 mil serão filhos de outras nacionalidades, constitui uma ração formidável na consciência, no pensamento e na direção geral da massa. Tamanha multidão de elementos estranhos, ignorantes dos nossos feitos, e cujas descendências – sem uma hereditariedade que as predisponha a zelar e amar os nossos antepassados – constitui, talvez, um perigo para o nosso espírito tradicional. A ameaça não será de desnacionalização, mas de incentivo, ao regionalismo, de aparecimento, antes de tudo, de um espírito paulista. (Leão, 1920, p.29-30)

Segundo Mário Carelli, esse receio alimentado pelos paulistas não era mais o medo de serem absorvidos, como ocorrera no início do século XX diante da entrada maciça de estrangeiros no país, "mas a tomada de consciência de que a vinda dos emigrados corresponde a um momento de mutação radical da cidade", especialmente porque essa "mutação transforma completamente a fisionomia urbana, as estruturas econômicas, as relações sociais, a vida cultural da cidade" (Carelli, 1985, p.29).

O mal-estar dos "quatrocentões" ante a imigração

No início do século XX, o mal-estar dos paulistanos, especialmente dos "quatrocentões", ante a onipresença italiana na cidade de São Paulo ficou registrado na literatura produzida na época, às vezes claramente, outras de forma velada. Escritores e cronistas recorriam constantemente à metáfora da "onda avassaladora" para referir-se à grande avalanche de imigrantes que aportavam no Brasil. Muitas foram as testemunhas que, de passagem pela cidade de São Paulo, registraram a hegemônica presença italiana nas praças, nas ruas e, principalmente, no comércio. O carioca Alfredo Moreira Pinto, por exemplo, ao registrar em livro suas impressões da cidade, após uma estadia de quinze dias, relata: "S. Paulo, quem te viu e quem te vê!

[...] Era então S. Paulo uma cidade puramente paulista, hoje é uma cidade italiana!" (Pinto, A. M., 1979, p.7-9).

Em um artigo intitulado "Italianos em São Paulo", publicado em 20 de abril de 1954, em *O Estado de S. Paulo*, Aureliano Leite esboça uma fisionomia da cidade submergida pela presença italiana e pelo receio geral de perda da nacionalidade:

> Não sei se uma cidade poderia ser mais italiana que São Paulo! No bonde, no teatro, na rua, na igreja, falava-se mais o idioma de Dante do que a língua de Camões. Os maiores e mais numerosos comerciantes e industriais eram italianos. [...] Coisa realmente assustadora. A impressão de que íamos perder a nacionalidade, ser absorvidos aterrava. (Leite, A., 1954, p.7)

Tais impressões eram também corroboradas pelos próprios italianos aqui de passagem. O intelectual socialista Antonio Piccarolo, fundador da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo (1904), relata que àquele tempo, ao se chegar à cidade de São Paulo,

> Tinha-se a impressão de estar na Itália, na Itália do além-mar, para onde, juntamente com a língua, são transplantados os costumes, as tradições domésticas, as festas populares, tudo enfim que nos pode lembrar de coração a nossa terra de origem. (Piccarolo, 1913 apud Carelli, 1985, p.31)

A médica italiana Gina Lombroso-Ferrero visita o Brasil em 1908, e, ao retornar à Itália, publica seus relatos de viagem, naquele mesmo ano, primeiramente na *Nuova Antologia Rivista de Scienze, Lettere ed Arti*, reunindo-os, logo depois, no livro *Nell'America Meridionale (Brasile – Uruguay – Argentina)*. No excerto seguinte, Gina salienta que o traço mais marcante da cidade de São Paulo

> é sua italianidade. Ouve-se falar o italiano mais em São Paulo que em Turim, em Milão, em Nápoles, porque enquanto entre nós fala-se o dialeto, em São Paulo todos os dialetos se fundem sob a

> influência dos vênetos e dos toscanos, que são a maioria, e os nativos adotam o italiano como língua oficial. São Paulo conta com umas cinquenta escolas italianas, incontáveis sociedades italianas de música, de pintura. Vinhos, pães, automóveis, roupas, tecidos, livros, *réclames*, tudo é italiano. Nos empórios veem-se montanhas de caixas de tomate siciliano, de massas napolitanas; nas lojas de tecidos figuram nossos algodões da Lombardia, as nossas sedas de Como, os nossos chapéus de Florença e de Alexandria. (Lombroso-Ferrero, 1908, p.34-5, tradução nossa)[1]

Após fazer uma breve descrição do processo de integração e miscigenação do imigrante italiano na cidade de São Paulo, António de Alcântara Machado destaca o mal-estar da sociedade paulistana manifestado em uma quadra popular cuja autoria ele atribui à zangada arrogância indígena: "Carcamano pé de chumbo/ Calcanhar de frigideira/ Quem te deu a confiança/ De casar com brasileira?", provocação a que o italiano responde, tirando o cachimbo da boca e cuspindo de lado: "A brasileira, *per Bacco*!" (Machado, A. A., 1988, p.78). Na verdade, a quadra era geralmente lembrada nas querelas envolvendo possíveis consórcios matrimoniais entre italianos e brasileiras. Para além do expressamente dito, a quadrinha conserva uma forte reação xenofóbica não apenas em relação ao estrangeiro comum, mas especialmente em relação ao estrangeiro que chega aqui e vence, consegue fazer fortuna.

Tal ressentimento pode ser identificado em uma versão da mesma quadrinha que já vinha sendo cantada pelos brasileiros desde a época da colonização para se referir aos portugueses, alcunhados de

1 *"[...] è la sua italianità. Si sente parlare italiano più a San Paolo che a Torino, a Milano, a Napoli, perchè mentre da noi si parla il dialetto, a San Paolo tutti i dialetti si fondono sotto l'influsso dei Veneti e dei Toscani, che sono in maggioranza, ed i nativi adottano l'italiano come lingua ufficiale. San Paolo conta una cinquantina di scuole italiane, più numerose società italiane di musica, di pittura. Vini, pane, automobili, vesti, panni, libri,* réclames, *tutto è italiano. Nelle rivendite alimentari voi vedete delle montagne di scatole di pomodoro siciliano, di paste napoletane: nei negozii di vestiario figurano tutti i nostri cotoni lombardi, le nostre sete comasche, i nostri cappelli fiorentini od alessandrini".*

"marotos", "marinheiros" ou "pé de chumbo". Gilberto Freyre observa que, nas grandes cidades do Brasil patriarcal, as denominações "marinheiro pé de chumbo" ou "pé de boi" eram empregadas para se referir ao

> português de venda, de taverna, de loja, de armazém, de carroça, que enriquecia no trabalho duro e rotineiro – quase animal – e mais de uma vez conseguia, pela sua maior estabilidade econômica, arrebatar ao mulato boêmio ou ao *cabra* romântico, tocador de viola, cantador de modinha e dançador de samba e de capoeira, sua mulata de estimação. (Freyre, 2006, p.650-1, grifo do autor)

A revisitação da quadrinha no contexto da imigração italiana para São Paulo ganha novas conotações, se pensarmos que ela volta a ser entoada num momento em que as autoridades brasileiras haviam subvencionado a entrada de europeus no país com vistas ao "embranquecimento" da população, expressando ressentimentos que vinham sendo alimentados desde as lutas raciais que ocorreram após a Independência. As quadras cantadas naquele momento traduziam as aspirações coletivas, discriminatórias, antiportuguesas, antibrancas e anticaiadas (negros embranquecidos):

> Marinheiros e caiados
> Todos devem se acabar,
> Porque só pardos e pretos
> O país hão de habitar. (Rodrigues, 1965, p.38)

A versão da quadrinha cantada em São Paulo, atribuída à arrogância indígena por Alcântara Machado, expressa, na verdade, um ressentimento que era alimentado muito mais pelas elites quatrocentonas do que pelos mestiços brasileiros. Segundo Cecilia Ughetto (1982, p.58-61), na concepção das camadas médias urbanas, pelo menos em São Paulo, o imigrante italiano e o elemento estrangeiro, de modo geral, eram vistos como açambarcadores de oportunidades, mal-estar que não escapou ao registro cômico de Juó Bananére (1914, p.15):

> Nun lugàro andove no tê intaliano come na Zanta Gatterina, tuttos munno gusta dos intaliano. Nu lugaro inveiz andove tê intaliano piore du gafagnotte, come qui in Zan Paolo, tuttos munno tê reiva dus intaliano, i anda aí dizeno chi a gente è garcamano insproratore. Insproratore è o diabolo che ti acarreghi, sô indisgraziato!

Outras leituras podem ser feitas ainda da quadrinha xenofóbica, pois, uma vez revitalizada no contexto paulistano da imigração, seus versos sugerem também uma resposta à visão preconceituosa de muitos estrangeiros relativamente aos brasileiros. Boris Fausto observa que, muitas vezes, apoiados em alguns escritos, aqueles vinculavam os "males do Brasil" à degenerescência racial, crença que acabava por impedir consórcios entre imigrantes e nativos:

> Os mais radicais assumiam, talvez até sem saber, uma noção presente em alguns escritos que vinculavam os "males do Brasil" à degenerescência racial. Lançavam contra os brasileiros essa suspeita, potenciada pela onipresença de certas doenças, como a sífilis. Nos primeiros tempos da imigração em massa, tal representação funcionou como uma barreira meio precária ao casamento de gente de certas etnias com brasileiros ou brasileiras. (Fausto, 1997, p.67)

Embora os preconceitos ante os imigrados tenham provocado, muitas vezes, reações coletivas que os levaram a se fechar em grupo, reforçando os anseios de coletividade, a questão da rejeição inicial do imigrante pelos brasileiros deve ser analisada também da perspectiva da política empreendida pela elite cafeeira, uma vez que seus líderes endossavam um discurso que colocava em evidência, dentre outras qualidades, o preparo técnico do europeu, que o tornava apto a substituir o trabalho escravo nas lavouras de café. Esse discurso, na verdade, fundava-se em uma ideologia que intencionava preparar a aceitação do imigrante pela sociedade brasileira em detrimento do trabalhador nacional, depreciado muitas vezes pela própria literatura oficial.

Nas entrelinhas desse discurso repousava também a questão racial brasileira, a qual incluía, em sua agenda, o debate sobre o

branqueamento da raça, como enfatizou Carelli (1985, p.27): "O grande argumento que preside à escolha de imigrados europeus e em particular italianos, de preferência aos chineses, principalmente, é o branqueamento da raça brasileira".

Procurando esboçar uma definição do elemento "nacional" no começo do século XX, Márcia Regina Naxara salienta que "Nos documentos do século XIX e início do século XX usou-se o termo nacional quando se pretendeu falar da população pobre, (mal)nascida no Brasil, em geral mestiça, pertencente ou egressa da escravidão" (Naxara, 1998, p.15). A essa população de desenraizados históricos viria juntar-se a grande população de desenraizados vindos da Europa, engrossando, desse modo, a fileira dos "nacionais". A desqualificação do brasileiro pobre serviu, segundo Naxara (ibidem, p.49),

> para a justificação de uma determinada política de imigração impregnada de preconceitos, definida ou resultante de uma tensão permanente, provocada não só pelo processo que levou à escolha do branco europeu, mas também pela preocupação de como controlar e submeter a um trabalho árduo, contínuo e disciplinado, amplas parcelas da população, fosse ela imigrante, nacional, branca, mestiça ou negra.

De qualquer modo, a imagem do imigrante permaneceu vinculada à questão da substituição da mão de obra escrava num momento em que o trabalho ainda era concebido como atividade inferior, subalterna, braçal, imaginário que permaneceria no inconsciente coletivo brasileiro até que começasse a ser visto como sinônimo de progresso. O ressentimento do "nacional" em relação ao estrangeiro deveu-se, num primeiro momento, a uma política que apresentava o imigrante como peça indispensável ao desenvolvimento e ao progresso do país. Para a implantação dessa política, observa Naxara (ibidem, p.63),

> A importação de imigrantes europeus tornou-se pauta importante nas discussões a partir da construção mítica de um determinado

> trabalhador imigrante – o trabalhador ideal – aquele que reunia em si, enquanto agente coletivo, de forma acabada, todas as qualidades do bom trabalhador – sóbrio e morigerado. Elemento capaz de, por si só, promover a recuperação da decadente raça brasileira nos mais diversos aspectos: sangue novo, raça superior (branca), civilizado, disciplinado, trabalhador, poupador, ambicioso... No extremo oposto desse imaginário, como contrapartida, estava o brasileiro – vadio, indisciplinado, mestiço, racialmente inferior.

Ao recompor a trajetória de seus ascendentes, de confissão judaica, Boris Fausto (1997) expressa a opinião corrente sobre os brasileiros, principalmente de como passaram a ser vistos pelos imigrados, sem deixar de registrar, é claro, os preconceitos sustentados por ambas as partes. Assim, referindo-se às novas levas de imigrantes que chegaram a São Paulo, após a interrupção provocada pela Primeira Guerra Mundial e já sem o mesmo ímpeto apresentado nas últimas décadas do século XIX, Fausto assinala que os estrangeiros e seus descendentes, engolfados naquele acelerado surto de urbanização por que passava a cidade, se sentiam "relativamente à vontade", particularizando que, embora a elite paulistana os visse com certo desprezo, "pela pouca instrução, pelos trabalhos a princípio humildes a que muitos se dedicaram, eles, em sentido inverso, não se encolhiam", dividindo o "universo social entre 'nós' e os 'brasileiros'" (ibidem, p.66-7). Segundo Fausto, esse "nós" não significava a constituição de um grupo homogêneo, podendo compreender todos os imigrados seguidos de seus estereótipos, "pois todos 'sabiam' que 'por natureza', turco é embrulhão, espanhol é encrenqueiro e o judeu da prestação um tipo esperto que não merece confiança" (ibidem, p.67), e, para enriquecer a galeria, acrescentamos o italiano, rotulado de *carcamano*, desonesto.

Fausto assinala que, por outro lado, a maioria dos brasileiros, na visão dos imigrados, "não passava de uma gente acomodada, quase sempre em busca de um 'encosto', um cargo público se possível, valendo-se das conexões de parentes e amigos" (ibidem). A ideia corrente, especialmente entre os estrangeiros, de que os brasileiros

apresentavam uma tendência acentuada ao ócio torna-se bastante evidente neste relato de Fausto (ibidem, p.65): "Em minha casa, a preguiça era um pecado". No âmbito da família do historiador, "A preocupação de ganhar a vida" concentrava-se nos jovens, que tinham de arcar com as despesas de uma família ampliada, de modo que, na sua casa, ninguém vivia da "mão para a boca" (ibidem).

A onda avassaladora

> Devemos à "necessidade" o fato de os horizontes sul-americanos terem se tingido de rosa e determinado a imensa *onda humana* a atravessar o oceano. Os agentes de emigração terão feito a propaganda, não duvidamos, de acordo com seus interesses, e avançado descrições pitorescas e promessas assombrosas; mas essas narrativas maravilhosas teriam tido um único efeito num individuo bem alimentado: uma ótima digestão. (Mantovani, 1898, p.54 apud Trento, 1989, p.30, grifo nosso)

Essa citação, da autoria de F. Mantovani, motivou Angelo Trento (ibidem) a afirmar que uma das principais causas internas da onda emigratória transoceânica entre 1880 e a Primeira Guerra Mundial foi a "Miséria!" e a fome. Em muitos dos registros escritos do final do século XIX e do início do século XX, sempre que se fez alusão à corrente migratória aportada no Brasil, recorreu-se à metáfora da "avalanche" ou da "onda avassaladora" para expressar a ameaça que representava a entrada maciça de estrangeiros no país. No excerto a seguir, assim se refere Monteiro Lobato às transformações ocorridas no bairro do Brás após a chegada dos imigrantes italianos:

> Enquanto São Paulo crescia, o Brás coaxava. Enluravam-se naquele brejal legiões de sapos e rãs. À noite, do escuro da terra um coral subia de coaxos, *pan-pans* de ferreiro, latidos de mimbuias, *glu-glus* de untanhas; e por cima, no escuro do ar, vaga-lumes ziguezagueantes riscavam fósforos às tontas. E assim foi até o dia da

> avalanche italiana. Quando lá no Oeste a terra roxa se revelou mina de ouro das que pagam duzentos por um, a Itália vazou para cá a espuma da sua transbordante taça de vida. E São Paulo, não bastando ao abrigo da nova gente, assistiu, atônito, ao surto do Brás. (Lobato, 2008, p.65)

Em outro momento, mais exatamente no conto "As fitas da vida", de *Negrinha*, Lobato (ibidem) relata que, enquanto perambulava pelas ruas do Brás, defrontou-se com a Hospedaria dos Imigrantes, edifício que acolhia os estrangeiros recém-chegados ao Brasil antes de serem destinados às fazendas de café. Lobato descreve a hospedaria como uma silhueta escura que se impõe à semelhança de uma "pesada mole tijolácea, com aparência de usina vazia de maquinismos" (ibidem, p.30). Apesar de se referir à imigração como uma "varredura humana", o escritor exalta o estrangeiro como "cérebro e braço do progresso americano", que, ao aportar aqui, grita "o Sésamo às nossas riquezas adormecidas":

> Estados Unidos, Argentina, S. Paulo devem dois terços do que são a essa varredura humana, trazida a granel para aterrar os vazios demográficos das regiões novas. Mal caiu no solo novo, transforma-se, floresce, dá de si a apojadura farta com que se aleita a Civilização. (ibidem)

Mas não era apenas no bairro do Brás que as mudanças repentinas ocorriam. Não são raras as crônicas do início do século XX que relatam em diversos tons os progressos de São Paulo, porém, para o nosso recorte, interessa uma particularmente: a crônica intitulada "O prugressu di Zan Baolo", escrita por Juó Bananére em 1912, quando uma densa massa de imigrantes italianos já havia aportado no litoral paulista e galgado a Serra do Mar rumo à Hospedaria dos Imigrantes, situada no bairro do Brás. Seu autor atribui ao imigrante italiano parte do progresso da cidade, cujas ruas, a exemplo da Consolação, ou ainda não tinham sido planejadas ou ainda eram cobertas apenas por "gapino" e "mattavirgia":

> Io té visto molto prugressu inda a mia vita che io tegno sessantré annos, ma come questo prugressu di Zan Baolo só indo o prospero distritto do Abax'o Pigues mi té visto uguali.
>
> S'immagine che a genti vá pigá un girio disposa du jantáro e quano xiga inda a rua da Gonçolaçó tenía lá un tirreno tutto xiigno co gapino. Intó a genti vai alí p'ra dianti invisitá uno amighe e quano giá vortó, spia p'ro tirreno, ma che!! non té maise tirreno nisciuno, ma inveiz stá fazida lá una bunita casa maise bunita da casa do Capitó.
>
> Eh! mamma mia! si non fosse os intaliano, che speranza! non tenía né una casa *chique* come quella che fiz agora o Garonello inzima a rua Martigno Francesco.
>
> Tambè si non fosse os intaliano non tenía né u larghe du Arrusá, né o Bó Retiro, né as cumpania di operette do Vitale e né o Bertini che també é u migliore ingraziato di tutto o mondo inteirinho.
>
> També o "garadura" furo os intaliano che indiscobriro.
>
> Eh! ma si pensa che Zan Baolo furo tutta vita come oggi? Stó moltos inganatus si signore! (Bananére, 1912, p.13)

Depois de atribuir aos italianos o surgimento de muitos dos bairros operários de São Paulo, e de associá-los ao progresso material da cidade, Bananére afirma que, quando sua avó chegou da Itália, a Vila Buarque, a Barra Funda, o Bom Retiro, e também a Luz e o Bexiga,

> stavo tutto coperto c'oa mattavirgia. Tambè a Luiz e tambè a Bixiga.
>
> D'Abax'o a ponte do viaduto [do Chá] era tutto gapino e tenia moltos passarigno che io iva tuttos dí di magná cidigno matá co stilingo. També tenia lá a casa du Bargionase dove io co garonello ia vede s'inforcá us negro ingoppa a pracia a Republiga che u Garonello tenia molta paura, perché una veiz una molhere veglia che si diceva feticera falló p'ra elli che també elli tenia da murrê inforcado.
>
> Povero Garonello! xuró piore du leitó assado.
>
> (Palpito p'ra manhá: porco). (ibidem)

Depois de elaborar anarquicamente a crônica da expansão urbana e do surgimento dos bairros operários de São Paulo, Bananére

descamba para a sátira àqueles que ocupavam posições de mando na cidade, como o capitão Rodolfo Miranda, chefe da Guarda Nacional de São Paulo, que ele costumava chamar de "herói da briosa", e o coronel José Piedade, o "Piedadó" ou "Garoné"/"Garonello" (Fonseca, 2001, p.80).

O crescimento vertiginoso da cidade, bem como a presença maciça de italianos nos bairros que se formavam, não passa despercebido aos olhos de outro colaborador de *O Pirralho*, Ambrozio da Conceição, irreverente correspondente que, em 8 de junho de 1912, demonstra espanto e receio diante da enorme presença de italianos em São Paulo. Em uma de suas missivas publicadas no referido semanário, intitulada "Cartas de um mineiro", Ambrozio escreve:

> Esta cidade, cumpade,
> Tá hoje tão ômentada
> Que a gente fica espantada
> Quando vê as cazaria
> Os jardim mais a venida
> Que se faz todos os dias.
>
> Agora tem quinze anno
> Que eu tive aqui, em novembro,
> Mais o anno eu não me alembro;
> Tava muito diferente,
> E não tinha a Capitá,
> Cumo agora, tanta gente.
>
> Entonce de intaliano
> Toda a cidade tá cheia,
> E quando a gente passeia
> Tópa logo c'uns 2 mil,
> E pensa que este São Paulo
> Né mais terra do Brazil. (Conceição, 1912, p.8)

As expressões "onda", "varredura humana" e "avalanche", empregadas geralmente para referir-se à imigração estrangeira, comportam um sentido ambíguo, podendo significar não só algo grandioso, mas também ameaçador e imbatível. No momento em que F. Mantovani (1898) e Monteiro Lobato (meados de 1910) escrevem, é grande a movimentação humana decorrente das correntes migratórias, em âmbito universal. Havia uma preocupação com as manifestações do imperialismo dos povos "adiantados", os quais haviam alcançado o "progresso" sobre os povos "atrasados" (Naxara, 1998, p.19). No Brasil, como já dito, havia uma calorosa discussão em torno da questão da identidade nacional, visto que a entrada de grandes quantidades de povos considerados superiores (racial e culturalmente) representava uma ameaça para um povo ainda em formação, imaturo, como era representado o brasileiro naquele momento.

Segundo Naxara (ibidem, p.18-9), "O povo brasileiro, visto por suas elites, aproximava-se do atraso e da barbárie" e a grande "onda avassaladora" representada pela imigração significava não apenas a simples substituição da mão de obra escrava pelo braço estrangeiro, mas uma ameaça de perda da nacionalidade e o medo de ser absorvido, num momento em que se inaugurava um novo olhar sobre a sociedade brasileira que procurava desvendar, entender, formular teorias a respeito do brasileiro e de sua identidade.

A "onda avassaladora", portanto, era constituída pelos milhares de desenraizados oriundos de uma Europa convulsionada, os quais, ao defrontar-se com os inúmeros desafios da terra de adoção, tinham suas expectativas de futuro esfaceladas. Em vista disso, tais indivíduos, engolfados pela metrópole em expansão, passavam a experimentar um sentimento de "nostalgia" e de estranhamento fomentado pelas instabilidades que se processavam cotidianamente numa São Paulo em constantes e profundas transformações.

Referindo-se anarquicamente àquele enorme contingente de desenraizados, Juó Bananére expõe a situação de total desamparo em que se encontravam muitos daqueles que vinham "fazer a América":

A migraçó

> Istu affare da migraçó stá proprio una porcheria. Ninguê si comprende. A gente sái da Italia dove tê u ré, a vamiglia, o Giolitti ecc. ecc. e dove non tê o Lacarato e né Capitó i intó s'imbarga ingoppa o navilio pur causa di vigná afazé a America. Aora, quando a genti tê xigado in Santos, inveiz faiz a peste bobóniga, a bescigga, a vebre marella ecc. Disposa a genti vê p'ra spettoria da migraçó, dove a genti apanha una sova tuttos dí di manhá cidinho p'ra si alivantá. Illos manda a genti lavá a gaza, dá di mangiá p'ro gaxoro, butá acqua p'ras galligna ecc. Quando illos té cavado imprego p'ra genti, a genti vá p'ra facenda garpiná o gaffé; garpina i quando vê o fí do meiz, buta uno puntapé p'ra genti i non apaga nada. Ma che figlio da máia. Io giá vó aparlá p'ros minhos patrizio di non vim pur aqui pur causa che qui non si faiz maise a Ameriga. Io per insempio, fais quaranta quattros anno che stó alavorando, só barbiere, sanfoniste i giornaliste i non fiz inda a Ameriga. (Bananére, 1913, p.19)

Nessa fase, o imigrante se defronta ainda com outra realidade que começa a se configurar na metrópole. Elias Tomé Saliba observa que, naquele início de século, São Paulo começava a viver "experiências contínuas e sucessivas de abreviação da temporalidade, com a introdução do bonde elétrico, do automóvel, do cinematógrafo e outros artefatos modernos num espaço de tempo menor do que uma década" (Saliba, 1996, p.30-1), sem que deixasse de lado todos os traços coloniais e tradicionais que entravam em choque com as novas experiências vividas na metrópole burguesa e moderna.

A atitude de estranhamento diante do novo pode ser verificada mais de uma vez nos testemunhos da época, como podemos ver, por exemplo, neste excerto extraído do livro *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade, em que o escritor descreve a reação das pessoas diante da implantação da eletricidade na cidade São Paulo, em 1900:

> Anunciou-se que São Paulo ia ter bondes elétricos. Os tímidos veículos puxados a burros, que cortavam a morna cidade

> provinciana, iam desaparecer para sempre. Não mais veríamos, na descida da Ladeira de Santo Antonio, frente à nossa casa, o bonde descer sozinho equilibrado pelo breque do condutor. E o par de burros seguindo depois.
>
> Uma febre de curiosidade tomou as famílias, as casas, os grupos. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? Eu tinha notícia pelo pretinho Lázaro, filho da cozinheira de minha tia, vinda do Rio, que era muito perigoso esse negócio de eletricidade. Quem pusesse os pés nos trilhos ficava ali grudado e seria esmagado fatalmente pelo bonde. Precisava pular.
>
> Uma grande empresa canadense estabelecia-se em São Paulo – a Light. [...] Um mistério esse negócio de eletricidade. Ninguém sabia como era. Caso é que funcionava. Para isso as ruas da pequena São Paulo de 1900 enchiam-se de fios e de postes. (Andrade, O., 1990, p.46-7)

No interior desse quadro traçado pelo escritor modernista, o imigrante italiano é quase sempre descrito de um ângulo pitoresco, o que realça o seu desenraizamento na nova sociedade. Na obra já citada, Oswald descreve o episódio em que sua mãe tenta recuperar a tradição do bumba meu boi, trazida de Pernambuco. O festejo era algo estranho também à cidade, porém Oswald elege os imigrantes para descrever a reação inusitada diante dos movimentos agenciados pelo fantoche: "Os italianos que passavam de guarda-chuva, como caricaturas típicas de Juó Bananére, e um ou outro turco de matraca e lata nas costas, paravam, hesitavam diante do mudo e tímido monstro carnavalesco. – Chifra!" (ibidem, p.29).

De qualquer forma, o traço caricaturesco dessas descrições, além de contribuir para acentuar as diferenças, acaba por fortalecer a opinião daqueles que, como Antônio Carneiro Leão (1920), afirmavam ser o estrangeiro ignorante das nossas tradições. É possível que o caráter risível dessas situações tenha, paradoxalmente, colaborado para atenuar os preconceitos, realizando um movimento ora de distanciamento, ora de aproximação entre os vários elementos étnicos que coloriam a São Paulo do início do século XX.

Embora o desenraizamento fosse geral, e talvez porque fosse a maioria, o imigrante italiano era muitas vezes arregimentado para encenar as situações mais risíveis como uma forma de representação da reação das pessoas diante das inovações que se processavam na metrópole, como podemos verificar, mais uma vez, no episódio em que Oswald descreve, de forma caricaturesca, a expectativa de todos quando se anunciou a introdução do bonde elétrico na cidade:

> E anunciaram que numa manhã apareceria o primeiro bonde elétrico. Indicaram-me a atual Avenida São João como o local por onde transitaria o veículo espantoso.
>
> Um amigo de casa informava: – O bonde pode andar até a velocidade de nove pontos. Mas aí é uma disparada dos diabos. Ninguém aguenta. É capaz de saltar dos trilhos! E matar todo o mundo…
>
> A cidade tomou um aspecto de revolução. Todos se locomoviam, procuravam ver. E os mais afoitos queriam ir até a temeridade de entrar no bonde, andar de bonde elétrico!
>
> Naquele dia de estreia ninguém pagava passagem, era de graça. A afluência tornou-se, portanto, enorme.
>
> No centro agitado, eu desci a Ladeira de São João, que não era ainda a Avenida de hoje. Fiquei na esquina da Rua Líbero Badaró, olhando para o Largo de São Bento, de onde devia sair a maravilha mecânica.
>
> A tarde caía. Todos reclamavam. Por que não vem?
>
> Anunciava-se que a primeira linha construída era a da Barra Funda. – É pra casa do prefeito! – O bonde deixava o Largo de São Bento, entrava na Rua Líbero, subia a Rua São João.
>
> Um murmúrio tomou conta dos ajuntamentos. Lá vinha o bicho! O veículo amarelo e grande ocupou os trilhos no centro da via pública. [...] Uma campainha forte tilintava abrindo as alas convergentes do povo. Desceu devagar. Gritavam:
>
> – Cuidado! Vem a nove pontos!
>
> *Um italiano dialetal exclamava para o filhinho que puxava pelo braço:*
>
> *– Lá vem os bonde! Toma cuidado!*

> O carro lerdo aproximou-se, fez a curva. Estava apinhado de pessoas, sentadas, de pé.
>
> Uma mulher exclamou:
>
> – Ota gente corajosa! Andá nessa geringonça!
>
> Passou. Parou adiante, perto do local onde se abre hoje a Avenida Anhangabaú. Houve um tumulto. Acidente?
>
> Não andava mais, gente acorria de todos os lados. Muitos saltavam.
>
> – Rebentaram a trave do lado! Não é nada!
>
> Tiraram a trave quebrada. O veículo encheu-se de novo, continuou mais devagar ainda, precavido.
>
> E ficou pelo ar, ante o povo boquiaberto que rumava para as casas, a atmosfera dos grandes acontecimentos. Nas ruas, os acendedores de lampião passavam com suas varas ao ombro acendendo os acetilenos da iluminação pública. (Andrade, O., 1990, p.48-9, grifo nosso)

No momento em que Oswald escreve seu relato, convivia na metrópole convulsionada pela multidão de seres desenraizados – imigrantes, ex-escravos, caipiras, paulistanos de modo geral – uma série de elementos representativos de uma São Paulo que, apesar da inovação do bonde elétrico, ainda conservava traços do passado, como a figura do acendedor de lampião. Boris Fausto observa que ainda nos anos 1920 e 1930 vaqueiros traziam ao Parque da Aclimação algumas vacas e serviam leite fresco à população. Essa era uma São Paulo, segundo o historiador, "ainda com muitos traços rurais, em que os carros se misturavam às carroças" (Fausto, 1997, p.74). Apesar de a cidade ainda apresentar visíveis traços da vida rural, Fausto observa que "O hábito de ir ao cinema, especialmente nas matinês de domingo, já se implantara; frequentavam-se também os cafés do Centro, onde se passava horas tomando cafezinho e, em sigilo, os cabarés e os bordéis" (ibidem).

Os artigos ítalo-caipiras de Bananére circulavam exatamente nesse momento de redefinição em que a cidade se via às voltas com uma série de mudanças que mal se ajustavam às ruas e becos ainda

fortemente marcados por costumes e tradições do século anterior, como atesta Nicolau Sevcenko (1992, p.31):

> São Paulo não era uma cidade de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café [...], não era ainda moderna, mas já não tinha passado. [...] era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados.

Nada naquele começo de século estava definido, nada era constante, de modo que todos tateavam pelo caos em busca de uma definição. No entendimento de Saliba (1998), é exatamente esse caos generalizado e essa multidão variegada de desenraizados que a literatura cômica de Bananére procura, deliberada e anarquicamente, (re)definir:

> Estranhos à cidade, já que muitos desses personagens vinham das zonas rurais; estranhos ao país, já que muitos eram imigrantes – essa gente vinha juntar sua estranheza e seu desenraizamento aos sentimentos de desconcerto e de perplexidade já existentes aqui. A atitude cômica, sensível ao deslocamento e à ausência de sentidos – mas também não destituída de ressentimentos e preconceitos contra o ritmo alucinante de novos contatos e cruzamentos –, foi parte da plasticidade e da flexibilidade necessárias ao convívio e à própria sobrevivência. (ibidem, p.328)

Após assinalar que os habitantes da São Paulo do início do século XX viviam num mundo onde as coisas não tinham definição – ou porque eram inéditas, ou porque se apresentavam quer em escala desproporcional, quer num ritmo inalcançável, ou porque estavam descontextualizadas –, Sevcenko (1992, p.31) salienta que aqueles personagens careciam, com urgência, de um eixo de solidez que lhes desse base, energias e um repertório capaz de impor sentidos a

um meio intoleravelmente inconsistente. O historiador chega a tais conclusões após a leitura de um artigo anônimo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* (4/1/1919), o qual descreve uma das cheias periódicas dos rios Tietê e Tamanduateí. O autor do artigo mostra-se tão indiferente à gravidade dos acontecimentos quanto aqueles espectadores que se revezavam na balaustrada da Ponte Grande para saborear o espetáculo, cujos protagonistas eram, na sua grande maioria, imigrantes italianos:

> Eu não me dou por satisfeito. Quero ver ainda umas ruas vizinhas à Ponte Grande e à Ponte Pequena, onde habitam famílias das mais pobres e humildes da cidade. Mal dou alguns passos porém e sou abordado por um italiano que não sei por que me reconheceu. E sem que lhe perguntasse nada, o pobre homem conta-me a sua desgraça: a casa inteira invadida pelas águas, todos os trastes perdidos – até 120 mil-réis que guardara tão bem guardado! Para cúmulo, a mulher está doente, desde que lhe nasceu o quinto filho, e todos estão desabrigados sem saber para onde ir, nem o que comer... – *Che disgrazia, signore! Che disgrazia*... e, ao saber que muitas famílias foram colhidas pela mesma desventura, e que em algumas houve mesmo mortes – só então me arrependo da despreocupação e da indiferença com que há instantes olhava a enchente, e só então me revolto contra as troças divertidas que os curiosos faziam na Ponte Grande e até contra os lindos versos de Alberto de Oliveira que um de nós murmurava, sem um pensamento para os desgraçados... (apud Sevcenko, ibidem, p.30)

Após atestar o estranhamento e o distanciamento da sociedade paulistana relativamente às tragédias da época, Sevcenko (ibidem, p.31) observa que o cosmopolitismo da população estrangeira, "assinalando um nítido recorte de discriminação social, como um estigma a mais a se acrescentar ao das gentes negras e mestiças, vinha reforçar a disposição de estranhamento intrínseca ao processo de metropolização". No interior dessas relações, Sevcenko identifica a existência de resquícios de uma mentalidade escravista que ainda "palpitava

nos tratos sociais e na atitude discricionária, peremptória, brutal das autoridades, conferindo às relações hierárquicas um acento lancinante, quando não atroz" (ibidem).

Com base no artigo publicado em *O Estado de S. Paulo*, podemos concluir que uma vasta parcela da população da cidade de São Paulo, pelo menos naqueles primeiros anos do século XX, assistia com indiferença e relativo distanciamento a todos os flagelos sofridos pela densa massa de imigrados que aqui se revezavam, vivendo uma situação paradoxal entre o sonho de ascensão social e as barreiras, morais e materiais, impostas pela sociedade.

São Paulo: a "Babel invertida"

São Paulo era uma cidade que crescia vertiginosamente, adquirindo feições instáveis e intraduzíveis, tanto humanas como arquitetônicas. Maria Odila da Silva Dias (apud Sevcenko, ibidem, p.xix) observa que, diante dessa realidade cambiante, "poder-se-ia sempre argumentar que as heranças do passado não existiam em São Paulo, onde o tráfico de escravos e o contínuo deslocamento da população já tornara o desenraizamento uma condição permanente da sociedade colonial". Esse caráter itinerante da população dá-se também dentro do próprio espaço urbano, conforme relata António de Alcântara Machado (1940, p.46): "[...] em São Paulo não há nada acabado e nem definitivo: as casas vivem menos do que os homens e se afastam, rápidas, para alargar as ruas".

Annateresa Fabris (1995) salienta que, como condição de ruptura com as velhas estruturas econômicas e sociais do século XIX, e diante das novas e transitórias configurações que delineiam a metrópole,

> o passado colonial é negado como um todo e alguns fatores contemporâneos acabam por radicalizar o processo, sejam eles o crescimento da cidade em sentido capitalista, a requerer um espaço diferente do tradicional; sejam eles a entrada maciça de imigrantes no país, portadores de outras concepções culturais, inclusive arquitetônicas. (ibidem, p.31)

Paradoxalmente, ao lado dos cortiços e do casario amontoado às margens dos rios, prospera uma arquitetura que sintetiza as riquezas acumuladas com a cultura e a exportação do café e com a incipiente industrialização. Nesse contexto, São Paulo passa a incorporar o mito de Babel, na verdade uma "Babel invertida", que, em vez de dissipar, congrega todos os elementos étnicos, todas as línguas e nacionalidades, propondo, segundo Sevcenko (1992, p.31), "um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam enquanto lutavam para não serem devorados".

De acordo com Sevcenko (ibidem, p.37), a fórmula "Babel invertida", "provida de uma copiosa carga metafórica, [...] foi inicialmente sugerida pelo influente ideólogo Alberto Torres, com vistas ao Brasil, ao que parece inspirado nos dilemas postos pelo romance *Canaã*, de Graça Aranha". O historiador relata ainda que, logo depois, o mito seria reproposto por J. A. Nogueira, em 1920, nas páginas de *O Estado de S. Paulo*, "em termos precipuamente adaptados às ponderações em curso sobre a identidade paulista" (ibidem). A reedição do mito não só sintetizava os dias agitados vividos pela metrópole, que, naquele momento, recebia ainda considerável contingente humano oriundo de uma Europa convulsionada e em estado de desagregação, como também previa, nas palavras de Nogueira, uma inversão do mito em razão do contínuo ingresso de estrangeiros no país:

> Tudo leva a crer que o movimento aluvial dos ádvenas, egressos do velho mundo e das velhas opressões secularmente organizadas, tende a crescer prodigiosamente, rumo das nossas plagas. E começaremos então a penetrar no coração do maravilhoso encargo que nos foi cometido pela Providência. [...] E começaremos a realizar uma gloriosa inversão do mito de Babel – a tornada dos povos dispersos pela terra ao seio de uma pátria humana, [...] onde [...] surgirão como num encantamento as novas arquiteturas da sociedade futura. (Nogueira apud Sevcenko, ibidem)

O fato é que o mito não poderia transfigurar a realidade, observa Sevcenko, porque dessa vez a Babel era de verdade e, assumindo um sentido contrário ao do mito primordial,

> agregava centenas de milhares de seres desenraizados, arrancados pela força ou pela aflição dos seus lares e regiões de origem, transportados como gado através dos mares, negociados por "agentes de imigração" com preço fixo por cabeça, conforme a idade, sexo, origem e condições físicas, despejados em pontos infectos de endemias tropicais, sem instruções, sem conhecimento da língua, sem recursos, sem condições de retorno, reduzidos à mais drástica privação para que a penúria mesma lhes servisse de acicate ao trabalho emotivo de submissão. Postos a competir com os párias negros, recém-egressos da escravidão, e os "caipiras", mestiços refugiados na gleba precária do seu "sítio" apossado, sem direitos de qualquer espécie. (ibidem, p.38-9)

Esses seres desenraizados, movidos por um anseio de coletividade, eram forçados a se coligar em comunidades como Associações de Ajuda Mútua, Uniões Operárias, sindicatos ou círculos paroquiais, embora tais associações, enquanto espaços de enraizamento social, nem sempre conseguissem amenizar os dramas vividos cotidianamente pelos imigrantes. Por ocasião de sua visita a São Paulo, por volta de 1890, o carioca Henrique Raffard, filho do cônsul-geral da Suíça no Rio de Janeiro, assim descreve a situação daqueles imigrantes que, logo ao aportar no Brasil, tinham que se estabelecer temporariamente na Hospedaria dos Imigrantes, no Brás, antes que fossem reconduzidos para as fazendas de café:

> Na hospedaria do Brás foram suprimidas as camas, para facilitar a limpeza – parece-me errônea a falta de camas (embora *sui generis*) para hóspedes que devemos receber de braços abertos, os quais, fatigados de uns vinte dias de viagem, muito apreciariam a cama de campanha que se lhes concederia, e penso que no espírito do imigrante, cuja primeira impressão é de grande alcance, produz triste efeito,

ao pisar a suposta terra da promissão, ter de dormir no chão, quando na sua terra dormia em uma cama verdadeira. (Raffard, 1977, p.37)

Baseado em vários registros escritos e iconográficos, Sevcenko elaborou uma síntese das reais condições de existência dos imigrados na cidade de São Paulo, especialmente daqueles que haviam fugido das fazendas de café para conquistar um posto de trabalho nas fábricas paulistanas:

> Habitando em cortiços, bairros operários, defrontados com jornadas de 10, 14 ou 16 horas de trabalho, preferencialmente propostos a mulheres e crianças, salários congelados, custo de vida e aluguéis em escalada permanente e completo desamparo legal, sua vida na cidade pouco diferia das fazendas de que se haviam esquivado. (Sevcenko, 1992, p.39)

Embora o fenômeno da metropolização não tenha se dado da mesma forma para europeus e brasileiros, principalmente para caipiras e ex-escravos, Nicolau Sevcenko enfatiza que "a maciça maioria da população ignorava por completo a experiência de viver numa metrópole até o momento em que foi inadvertidamente envolvida numa" (ibidem, p.40). Além disso, observa o historiador,

> tanto a forma histórica da metrópole, quanto as moderníssimas tecnologias implicadas nela para transporte, comunicações, produção, consumo e lazer, a experiência mesma de assumir uma existência coletiva inconsciente, como "massa urbana", imposta por essas tecnologias, se abateram como uma circunstância imprevista para os contingentes engolfados na metropolização de São Paulo. (ibidem)

Sevcenko conclui afirmando que, "Mais do que o mito de Babel, nessa ordem de metáforas, São Paulo para estes grupos evocaria o Cativeiro da Babilônia" (ibidem, p.39). Essa segunda metáfora, inserida no contexto integracionista do imigrante italiano, é bastante pertinente se pensarmos nos constantes dramas históricos vividos

pelos peninsulares. O episódio do Cativeiro da Babilônia foi revisitado por Giuseppe Verdi no coro "Va pensiero", da ópera *Nabucco*, em 1842, quando a Itália se achava às voltas com o opressor austríaco e muitos italianos se encontravam exilados na Europa, por ocasião dos movimentos pela Unificação. Naquele momento, Verdi busca inspiração na saga dos hebreus deportados para a Babilônia, trazendo para o seio turbulento da Itália os mesmos ideais de liberdade fomentados pelo povo bíblico. Os italianos enxergam na história do povo hebreu uma semelhança com o momento histórico que estão vivenciando.

No início do século XX, em São Paulo, o coro de Verdi parece transmitir a mesma mensagem de libertação para os imigrados expulsos da Itália recém-unificada. Assim, no novo exílio, o coro da ópera *Nabucco*, durante os primeiros decênios do século XX, é parte integrante do programa das reuniões operárias de sábado à noite. De acordo com Maria Thereza Vargas (1980), naquelas reuniões, os poemas e canções evocam as regiões da Itália de onde são originários os membros da associação e tanto as palestras como as peças, alternando o português com o italiano, retomam os grandes temas anarquistas. Maria Thereza cita como exemplo a programação da associação "Pró Escola Moderna".

> O grupo Pensamento em Ação.
> No salão Celso Garcia.
>
> Programa:
> 1. *Giordano Bruno*, de Moro Mori;
> 2. Conferência em português por um acadêmico desta capital;
> 3. *Primeiro de maio*, comédia em um ato de Demetrio Dalati;
> 4. Conferência em italiano;
> 5. Coro da ópera *Nabucco*, de Verdi;
> 6. Poesia – declamação por uma criança;
> 7. Quermesse. (ibidem, p.59)

Acometidos de uma intensa "nostalgia" da pátria distante e dos parentes ali deixados, acossados pelas situações aviltantes do

trabalho nas fábricas, pelos conflitos soterrados, os italianos de São Paulo se identificam com a saga do povo hebreu musicada por Verdi. Embora tenha feito em chave diametralmente oposta à ópera de Verdi, mesmo porque as condições históricas que se apresentavam eram também diversas em muitos aspectos, a sátira ítalo-caipira de Bananére opera, no contexto da assimilação do imigrante italiano, um movimento que congrega em torno de si uma infinidade de pormenores – aparentemente insignificantes, mas que, analisados em conjunto, e bem situados, acabam esboçando um retrato da dura realidade vivida pelo italiano em terras estrangeiras. Sua sátira ganha novos significados se a analisarmos ainda no interior de um quadro histórico profundamente marcado pelas transições e rupturas que ocorriam paralelamente às novas tomadas de posição em relação ao tipo de literatura que vinha sendo até então praticada no Brasil. Saliba (2002) apresenta alguns dos aspectos que caracterizam esse momento de transição por que passava o país:

- Na cidade de São Paulo imperava ainda um clima tradicional, traços coloniais e provincianismo convivendo com os ares de uma modernidade que se anunciava;
- Transição da Monarquia para a República;
- O humor, como uma das formas de representação das instabilidades e da liberação de energias reprimidas na Belle Époque, tende a desvincular-se da forma estereotipada ocidental e dicotômica do "bom riso" e do "mau riso";
- A caricatura ganha novos traços semânticos a partir do momento que se instauram a modernidade, o progresso, o crescimento demográfico, adquirindo um caráter mais popular, tornando-se uma forma de atestado desses novos tempos, principalmente quando incorpora temas políticos, sociais, culturais e econômicos, manifestando-se tanto na forma gráfica como verbal;
- A cultura oficial, ainda fortemente calcada nos moldes europeus, passa a ser refutada pelas inúmeras produções satíricas e paródicas que inundam os periódicos;

- A sociedade paulista passa por profundas transformações: os "quatrocentões" assistem incomodados à ascensão social e econômica do imigrante italiano;
- A adoção de uma língua ou dialeto ítalo-brasileiro ou ítalo--caipira, a macarrônea dos desenraizados humoristas de São Paulo, entra em choque com a língua oficial, o português burilado e cuidadoso da literatura oficial, num momento em que as discussões sobre o nacionalismo estavam acirradas, incluindo a busca de uma definição de nação em termos étnicos e de linguagem.

Sevcenko (1992) parte da metáfora da "Babel invertida" e do "Cativeiro da Babilônia" para depreender uma visão do imigrado vivendo na Pauliceia. Bananére, no início do século XX, tenta representar todo aquele universo por meio de sua pena satírica. Qual teria sido, então, a função do riso bananeriano nesse contexto? Meramente catártica? Desopiladora? Ou a sátira de Bananére acontece descompromissada e deliberadamente, desvinculada de todos esses fatos historiados por Sevcenko? Poderíamos pensar em um efeito catártico que se processa simultaneamente no seio da sociedade paulistana, envolvendo imigrantes, brasileiros e humoristas desenraizados e insatisfeitos com aquele sistema de coisas indefinidas e caóticas? Parecia haver uma cumplicidade aparentemente acanhada entre esses agentes quase anônimos do processo histórico que atravessavam.

Talvez o maior compromisso de Bananére com o seu tempo tenha sido o de libertar os novos "cativos" – o imigrado, a sociedade paulistana e a própria cultura – dos posicionamentos anquilosados, sustentados pelos representantes de uma cultura que ainda se pautava por moldes europeus, da boa forma e que resistia em se abrir para o reconhecimento do estrangeiro enquanto novo elemento formador do nosso caráter. Nessa conjuntura, as sátiras bananerianas contribuíram inegavelmente para destronar a seriedade, dissolver as velhas convenções, especialmente por requerer, para si e para a sociedade paulistana, o reconhecimento do *outro*, a adoção do *novo* e do *moderno*.

2
A gênese de Juó

Nele e através dele o paulista se vingava.

António de Alcântara Machado, por ocasião da morte de Juó Bananére

A versão de Voltolino

Segundo Jacob Penteado, por volta de 1910 o bairro do Bom Retiro "passou a ser o verdadeiro manancial de inspiração para o conhecido escritor Juó Bananére", autor que "também satirizou os usos e costumes dos habitantes do bairro, com suas interessantes e bem-humoradas paródias, que fizeram a delícia dos paulistanos da época" (Penteado, 2003, p.35). A escrita do "barbiere, poeta e giornalista" caracterizou-se por empregar "uma linguagem exclusivamente sua, um dialeto ítalo-paulistano, bem macarrônico. Além do 'Bó Retiro', seus temas favoritos glosavam, também, os moradores do Belenzinho e do Piques (Billézzigno e Abáxo ó Piques, hoje Praça da Bandeira)" (ibidem). Em seu livro *Belénzinho, 1910*, Penteado puxa também uma breve nota com informações biográficas do escritor cujo pseudônimo já era bastante familiar ao leitor paulistano:

> Seu verdadeiro nome era Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, engenheiro formado pela Escola Politécnica de São Paulo, em 1917. [...] Juó Bananére nasceu em Pindamonhangaba, norte do estado, aos 11 de abril de 1892, e faleceu nesta capital, a 22 de agosto de 1933. Era de tradicional família paulista, ligada, genealogicamente,

> a velhos troncos venezianos. Como engenheiro, conseguiu acumular apreciável fortuna. Seu gosto pelo barroco levou-o a Minas Gerais, onde reuniu farto material, que publicou num álbum. Foi fundador das revistas *O Pirralho* e *O Queixoso* (apelido do então presidente do estado, Altino Arantes) e em ambas satirizou os figurões da época, com a colaboração de Osvaldo de Andrade e a do não menos famoso caricaturista Voltolino (Lemmo Lemmi). Escreveu revistas teatrais. Criou um estilo próprio, obtendo efeitos hilariantes do linguajar do Imigrante Italiano, do qual, aliás, também descendia. (ibidem, nota 6)

Bananére era, por assim dizer, um agudo observador da expressão humana e da alma das ruas e as descrevia caricatamente. Segundo E. H. Gombrich (1995, p.360), "Só uma coisa se exige do narrador pictórico: conhecimento da fisionomia e da expressão humana". Ao se debruçar sobre os textos de Bananére, o leitor atual acaba se convencendo de que não lhe faltaram, enquanto satirista, caricaturista verbal e "narrador pictórico" dos acontecimentos de sua época, todos aqueles requisitos apontados por Gombrich, além de revelar-se um crítico contumaz e ao mesmo tempo irreverente das peculiaridades paulistanas, uma vez que seus textos estão inexoravelmente marcados pelas circunstâncias em que foram escritos.

Juó Bananére aparece primeiramente como *persona* gráfica, em charges assinadas pelo caricaturista Voltolino – pseudônimo de Lemmo Lemmi –, "encarnando cômica e melancolicamente a imagem do ítalo-paulista" (Leite, 1998, p.5). Apesar de o jornalista Alexandre Marcondes Machado não ser filho de italianos, embora descendesse de "troncos venezianos", como apontou Jacob Penteado (2003, p.35, nota 6), nem ítalo-paulista, assim era considerado por seus contemporâneos, tanto é que Monteiro Lobato o intitulou "paulistaliano" (apud Leite, 1998, p.154). Sua criação gráfica pelo caricaturista Voltolino foi lembrada por António de Alcântara Machado nos seguintes termos:

> A imigração italiana nos trouxe um magnífico tipo anedótico, urbano e inteiramente representativo da nova fisionomia da cidade.

> Pitoresco, simpático, orgulhoso da bela Itália, satisfeito com a segunda pátria, gesticulador e prolixo, presta-se perfeitamente à caricatura, cita Dante e intervém na política local. Voltolino desenhou-o bigodudo, pançudo, de cachimbo e bengalão. (Machado, A. A., 1940, p.255)

De início, a *persona* criada por Voltolino manifesta-se como caricatura gráfica, mas "já encarna a imagem do ítalo-paulista: gorducho, baixo, com vastos bigodes, espalhafatoso" (Belluzzo, 1992, p.99), às vezes apresentando traços melancólicos, o que nos faz lembrar imediatamente a imagem do italiano nostálgico, às voltas com as lembranças da pátria-mãe e dos patrícios e familiares deixados na Itália. Sentimental, cômico ou melancólico, a *persona* Bananére não deixa escapar aos olhos do leitor atento o grande anseio de ascensão social que movimentava aquela densa massa de imigrados que movimentava as ruas de São Paulo, apresentando-se, quase sempre, preocupado em alcançar alguma projeção.

Sobre o projeto gráfico de criação daquela personagem, Ana Maria de Moraes Belluzzo, corroborando algumas observações já feitas por Francesco Pettinati, acena para a possibilidade de Voltolino ter se inspirado em Francisco Jachio, humorista amigo seu e conhecido como Don Ciccio:

> Don Ciccio, importador de vinhos em perdidos tempos, teve uma indomável paixão pelo jornal, ou melhor dizendo, pelo ambiente e autoridade do jornal, com a redação no velho estilo, acessível e cordial. Em matéria de estudos não tinha ido além do elementar, mas em compensação era intuitivo e tenaz, e compreendia que para entrar no mundo do teatro, seu velho sonho, precisava da senha de um cotidiano. Queria ser um jornalista, "*fare il giornalista*", tornar-se um daqueles personagens convidados que têm entrada livre nos camarins, dão de tudo à "prima-dona" e tratam com desprezo os principiantes; um crítico teatral, com lugar especial na opereta e no teatro de variedades. (ibidem, p.107)

"Bigodudo, pançudo, de cachimbo e bengalão", gesticulador e prolixo como a maioria dos italianos, cômico, crítico contumaz e irreverente, faroleiro, barulhento, Bananére é figura que endossa várias roupagens de acordo com as distintas funções que exerce: como tocador de realejo, como barbeiro do Baixo Piques, "giurnaliste", "gandidato a Gademia Baolista de Lettras" (ibidem, p.109-10), como aquele que se quer fazer de jornalista, empertigado com o terno berrante, ou como oportunista, que vive de cavação.

Ana Maria Belluzzo percebe nos traços que definem a *persona* gráfica um lado humanizado nas marcas dos quase quarenta anos em que esteve trabalhando como "barbiere, giurnaliste e num fiz ainda a Ameriga". Durante essa trajetória, o humorista se destaca por formalizar as entonações e expressões italianas que escutava pelo Belenzinho, encarnando "a polêmica cultural do imigrado" e "entrelaçando a necessidade de reconhecimento social com a de detenção de poder", proposta que, segundo Belluzzo (ibidem, p.161, nota 60), "serve para a figura de Juó Bananére elaborada por Voltolino e para seu tratamento na obra de Marcondes Machado".

Talvez o fato de o "lápis desgracioso" de Voltolino retratar melhor os humildes – como quer António de Alcântara Machado (1940, p.247) –, imprimindo-lhes traços e feições tão humanos, passíveis de reconhecimento a qualquer transeunte das ruas de São Paulo, tenha levado Belluzzo (1992, p.168) a concluir que o caricaturista tentou angariar para o ítalo-paulista uma condescendência acolhedora, à semelhança daquela que despertam os tipos populares.

Fica bastante claro que os traços selecionados por Voltolino para a criação gráfica de Bananére são tomados de empréstimo ao imigrante italiano, embora sejam traços estereotipados que, ao fim das contas, acabam contribuindo para a criação de outro estereótipo: Juó Bananére – uma fusão de todos os elementos, físicos e psicológicos, do imigrado italiano, que se projeta caricatamente nas sátiras do poeta-jornalista, cuja caricatura verbal lhe é complementar.

Belluzzo assinala que a criação gráfica de Bananére se insere naquela peculiaridade característica do traço de Voltolino: "sua caricatura imita a vida" (ibidem, p.241), mormente pelo fato de

o caricaturista construir suas personagens "a partir de um homem concreto que em sua singularidade, manifesta para o caricaturista características gerais que o tornam representativo de um grupo social" (ibidem). Ao inspirar-se na imagem real de Don Ciccio para a criação de Bananére, Voltolino condensa em seu traço o italiano de São Paulo, uma vez que Ciccio "era a própria caricatura do italiano, porque acentuava, exagerava, 'carregava' suas qualidades" (ibidem, p.241-2).

Afonso Schmidt observa que Voltolino, apesar de ser filho de imigrado, um ítalo-paulista, apresentava um apego ufanista ao Brasil, sempre insistindo, com orgulho, que "contava entre as suas glórias a de ter nascido no Largo do Paissandu" (Schmidt, [s.d.] apud Carelli, 1985, p.85, nota 14). O fato é que as caricaturas criadas por Voltolino, na sua grande maioria estampadas em *O Pirralho*, funcionam como uma espécie de espelho da sociedade paulistana da Primeira República, como nos leva a entender Sérgio Milliet (1941, p.47-8):

> Para o historiador social do futuro, Voltolino terá a mesma importância que Debret para o historiador atual. E assim como não se pode penetrar bem a corte de d. João VI sem as gravuras do pintor francês, tampouco será possível entender o início do século XX paulista sem a coleção de *O Pirralho*.

Em tom testemunhal, António de Alcântara Machado assinala que Voltolino "caricaturava melhor os humildes" (Machado, A. A., 1983, p.155), e que sentia – e também vivia – a família do ítalo-paulista: "Eu o via passar todas as tardes diante da minha casa a caminho da dele rebocando um sobrinho ítalo-paulista" (ibidem, p.159). Segundo o escritor modernista, até então, os caricaturistas brasileiros "haviam imitado seus patrícios pintores, dedicando-se quase que exclusivamente à interpretação do negro e do caboclo", segundo ele, "temas surradíssimos". Machado observa que, até aquela fase, "o negro bronco e o caboclo opilado" haviam sido "os motivos prediletos da caricatura brasileira". O traço inovador surge do "lápis desgracioso" e "deselegante" de Voltolino, que a partir de então passaria a enriquecer a galeria com mais um tipo,

o ítalo-paulista: "Criou o Juó Bananére. Ou melhor: a família do Juó Bananére. Criação magistral. Talvez insuperável" (idem, 1940, p.252). Em outro momento, Alcântara Machado observa que o traço marcante na obra de Voltolino "é a fixação do ítalo-paulista. Fixação humorística. Triste também" (ibidem).

Enquanto representação gráfica do imigrado italiano, a criação de Juó Bananére orienta-se pela concepção e pela visão crítica que Voltolino tem da sociedade paulistana, da qual ele é testemunha ocular, e ao mesmo tempo agente dos dramas vividos pelos paulistanos no começo do século XX, como observou Belluzzo (1992, p.8):

> Na concepção de Voltolino, existe uma noção ampla da sociedade civil, que aflora através das representações dos tipos populares, dos trabalhadores, da pequena burguesia laboriosa, dos jornalistas, dos homens de letras, dos artistas, em suma, através de um vasto repertório de figuras fixadas por seu lápis com processos estritamente caricaturais, sem os recursos narrativos das charges exclusivamente políticas, o que constitui a melhor parte de sua produção.

Esse traço particular e inovador do lápis de Voltolino, que se caracteriza pela não adoção de recursos narrativos típicos das charges políticas, leva Carelli (1985, p.92) a observar que tal preocupação "faz com que [Voltolino] ultrapasse um nacionalismo polêmico e tome consciência das semelhanças de condições de vida do operário brasileiro e do imigrado", uma vez que sua caricatura nasce, segundo Belluzzo (1992, p.117), de "um enfoque direto da vida urbana".

Embora tenha desempenhado um papel importante na fixação da imagem do ítalo-paulista, Voltolino, enquanto tal, viu os ascendentes como estrangeiros, e sua visão do estrangeiro, segundo Belluzzo (ibidem, p.169), "teve uma dimensão anticolonialista e reverteu para a construção de um espaço de afirmação nacional. Sua compreensão da imigração expressa as contradições dos 'novos brasileiros', mas está voltada para sua efetiva incorporação".

Não pretendemos aqui adensar as discussões acerca do estilo que o caricaturista imprime à sua obra, mas convém concordarmos com

Herman de Lima quanto à originalidade do traço desse artista, que, segundo o crítico, "foi sempre inconfundível, ao mesmo tempo ágil, nervoso e despreocupado [...], arte direta, de efeitos imediatos, prescindindo em geral da legenda para a completa linguagem plástica" (Lima, 1963, p.1.238).

Tecendo algumas considerações sobre o papel do crítico, Terry Eagleton considera que "Só os que têm interesse podem ser desinteressados" (Eagleton, 1991, p.15). A arte do "crítico" Voltolino atende mais ou menos a esse princípio defendido por Eagleton. O traço "ágil", "nervoso" e "despreocupado" (Lima, 1963, p.1.238), que caracteriza os desenhos do caricaturista, serviu inegavelmente para atender às necessidades de representação de uma São Paulo às voltas com um processo social descontínuo e diversificado, num momento de transição e de rápidas transformações sociais, de experiências contínuas e sucessivas de abreviação da temporalidade, além de uma enorme dificuldade de representação da metrópole que mudava sua fisionomia humana e urbana constantemente. Desse modo, a narrativa subjacente à caricatura daquele artista aponta para a existência de um "crítico" (des)interessado, que procurava, a cada desenho, alternativas para traduzir e representar as peculiaridades de seu tempo.

A postura combativa de Voltolino dialoga perfeitamente com aquela concepção do crítico apresentada por Peter Hohendahl (apud Eagleton, ibidem, p.15): "O crítico [...] é simplesmente porta-voz do grande público, formulando ideias que todos poderiam ter. Sua função específica diante do público é conduzir a discussão geral". Ana Maria Belluzzo salienta que "as caricaturas de Voltolino têm um inegável valor de fonte iconográfica para estudo da mentalidade da época, da visão proposta e recebida pela sociedade paulista das primeiras décadas do século" (Belluzzo, 1992, p.54).

Doravante, convém colocar em foco o Voltolino criador da versão gráfica de Bananére para entendermos o Bananére que vem depois – caricatura verbal –, que ganha vida própria e se desgarra das mãos de seu criador, incorporando também um discurso próprio. Embora o imigrado italiano e seus descendentes tenham ocupado só

uma parte relativamente restrita da obra do caricaturista, o detalhe mais relevante de sua obra, segundo Herman de Lima, é o enfoque dado à aculturação paulista: "Bandeirante puro, muito embora filho de italiano e, como tal, dos mais aptos a apreender as idiossincrasias mais características de seus patrícios da mesma estirpe, [...] Voltolino constitui o fixador por excelência da aculturação paulista" (Lima, 1963, p.1.237).

Carelli (1985, p.95) observa que não são numerosos os tipos italianos que compõem o projeto gráfico de Voltolino, apesar de constar nele uma imensa galeria de retratos e cenas que tem como objeto a vida da colônia italiana. Suas caricaturas aparecem em vários semanários, merecendo destaque *Il Pasquino Coloniale*, no qual se projeta a figura de Pietro, colono veneziano que vive no campo e se torna caboclo. É de sua autoria ainda o Torsolo, estilizado sob a forma de uma espiga de milho descaroçada, encarnando a forma estereotipada do italiano da rua pronto para brigar, e ainda Gaetaninho, que aspira à glória e se alista como voluntário para fazer a guerra na Itália.

De acordo com Belluzzo (1992, p.135), nesses semanários em que Voltolino colaborou, fica registrada, em representações visuais imediatas, a aculturação do imigrante italiano em São Paulo, constituindo uma crônica do imigrado em transformação. As relações entre o italiano e o paulistano, o cruzamento entre valores culturais italianos e locais resultam na configuração do ítalo-paulista em novo tipo, capaz de alargar os limites da estreita consciência nativista pelo entrelaçamento de nacionalidades. Está aí parte da consciência criadora de Bananére, calunga que assume a forma caricatural e cômica do ítalo-paulista.

Em sua versão inicial, Juó Bananére é a síntese dessa etapa de convivência, quando se estabelecem com o imigrado relações combativas pela crítica e, ao mesmo tempo, relações complacentes, resgatadas pelo humor: a caricatura possibilitou simultaneamente relações de distanciamento e aproximação social. Isso posto, conclui-se que a obra de Voltolino traz implícita uma narrativa que se contrapõe, segundo Belluzzo (ibidem), "à calculada política oficial de imigração de visão instrumental e manipulatória do

imigrante", especialmente por esboçar uma "imagem do imigrado ligado à nova terra e capaz de autodeterminar-se: a imagem é também um anseio íntimo".

Com base nas caricaturas em que aparecem italianos ricos, reuniões e festas patrióticas, manifestações fascistas e exacerbadas reações de *italianità* por ocasião da Primeira Guerra Mundial, Carelli (1985, p.99) conclui que Voltolino não aprovava a "italianização dos brasileiríssimos ítalo-paulistas". Já Alcântara Machado (1940), em uma de suas crônicas publicadas em *Cavaquinho e saxofone*, defende a ideia de que as caricaturas do artista atestam sua benevolência para com o ítalo-paulista:

> Mas sobretudo por haver sido o fotógrafo ambulante do ítalo-paulista é que Voltolino valerá no futuro. Ainda mais do que já vale no presente. Ítalo-paulista ele mesmo, fez-se linhagista e historiador de sua gente. Fixou-a em todas as suas etapas. Em todas as suas modalidades. Caçoando às vezes. Mas caçoada de irmão. Com benevolência e compreensão global. Com a mesma amabilidade risonha de Covarrubias diante dos ítalo-americanos do norte. Ao filho brasileiro do imigrante italiano queria bem de verdade. (ibidem, p.248)

António de Alcântara Machado distingue em Voltolino o "fotógrafo ambulante do ítalo-paulista", especialmente por desempenhar o papel de "linhagista e historiador de sua gente" (ibidem, p.249), constatação que pode ser facilmente verificada nas palavras do escritor modernista quando faz alusão à célebre caricatura "Il XX Settembre":

> Vinte de setembro. Dia em que a colônia enche-se de macarrão, Chianti e patriotismo. Arvora na rua as cores nacionais. O cônsul dá recepção. As sociedades italianas erguem vivas e ouvem discursos. A banda Ettore Fieramosca dá um passeio triunfal pelo Bom Retiro com a gurizada atrás. O que é muitíssimo justo e nada risível, sem dúvida. Mas não é disso que se trata agora. Voltolino resumiu toda essa festança, todo esse delírio, a psicologia de todas essas

> comemorações com felicidade única. Sua caricatura representa o italiano clássico (bigodeira agressiva, pança vasta, toscano fumegante) puxando pela mão o filho vestido de *bersaglière*. Só. Nem era preciso mais. São duas figuras que dizem tudo. A atitude embandeirada do italiano orgulhoso com a sua ideia de vestir o filho daquela maneira em homenagem à pátria e o aspecto desse último, todo desajeitado, sem compreender a significação daquela maçada, constrangido e bobo, formam um contraste gostoso, contraste que sintetiza essa luta surda que se desenvolve entre os que para cá vieram enriquecer trazendo no fundo todo o peso das tradições de sua raça, e os filhos que deles nasceram aqui, livres dos preconceitos ancestrais, crescendo e se firmando brasileiros em absoluta identidade com o solo e com o meio. (ibidem, p.250-1).

Não muito distante do juízo firmado por António de Alcântara Machado sobre o "traço" de Voltolino, Sylvia Helena T. de A. Leite (1996, p.146) assinala que a criação do caricaturista é "fluida e móvel", características que podem ser facilmente verificadas nas linhas que dão forma à versão gráfica de Juó Bananére. A fluidez e a mobilidade tornam-se evidentes a partir do momento em que a criação gráfica se apresenta desempenhando, segundo a autora,

> uma série distinta de ocupações, e cobrindo uma gama variada de atitudes e comportamentos, todos eles bem típicos do ítalo-paulista, especialmente o mais humilde, habitante dos bairros operários suburbanos da São Paulo de inícios do século XX, mas não só desse segmento: encontra-se também a figuração do imigrante italiano ou do seu descendente que alcança alguma ascensão social, sendo, nesse caso, risível o modo ostensivo como arroga a sua *italianità*. (ibidem)

A autora observa que essa busca pela *italianità*, evidente na maioria das caricaturas de Voltolino, "é traço mais cômico, patético, quando nos apercebemos de seu caráter defensivo, constituindo uma resposta ao tratamento discriminatório muitas vezes dispensado ao imigrante" (ibidem, p.178). O risível na caricatura, salienta a

autora, está na "artificialidade desse comportamento, pois é aqui, já em franco processo de adaptação à nova pátria de adoção, que o imigrante desenvolveria mais fortemente esse sentimento de apego à sua terra de origem" (ibidem). A título de ilustração, Sylvia Helena T. de A. Leite cita, à maneira de António de Alcântara Machado, o exemplo da caricatura "Il XX Settembre", em que Voltolino "flagra o típico colono enriquecido no Brasil, comemorando espalhafatosamente a data significativa para os italianos, vestindo o filho constrangido de *bersaglière*" (ibidem, p.172, nota 2).

As várias personagens encarnadas por Bananére, embora apareçam atuando em diferentes situações, preservam uma aparência mais ou menos homogênea e desempenham uma função integradora, haja vista que, por meio da apreensão de atitudes típicas do ítalo-paulista estampadas nas caricaturas, tecem a crônica da vida do imigrante italiano e de seus descendentes na cidade de São Paulo, contribuindo para uma maior aceitação desse elemento estranho no corpo social, apesar de logicamente enfatizar também suas diferenças e peculiaridades (ibidem, p.146).

Bananére "literário"

Embora a *persona* gráfica tenha sido projetada pelo caricaturista Voltolino, o criador de Juó Bananére na sua versão verbal foi o jornalista Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que lhe dá vida e discurso próprios. Como já mencionado, o Bananére "literário" surge nas páginas de *O Pirralho*, semanário em que atuou de 12 de agosto de 1911 a 15 de outubro de 1917, assinando "As cartas d'Abax'o Pigues" no lugar de Annibale Scipione, pseudônimo de Oswald de Andrade, que as assinava anteriormente. Referindo-se àquela substituição, Oswald de Andrade relata:

> Eu iniciara em dialeto ítalo-caipira as "Cartas d'Abaxo Piques" que encontraram um sucessor em Juó Bananére. Parecia ele um moço tímido e quase burro mas seu êxito foi enorme quando tomou

> conta da página da revista intitulada *O Rigalejo*. Chamava-se Alexandre Marcondes [...] (Andrade, O., 1990, p.58)

Tanto Oswald como Bananére vêm integrar o rol daqueles escritores da Belle Époque que Saliba prefere chamar de "cronistas *macarrônicos*", especialmente porque, estilisticamente, "eles se caracterizam pela mistura, pela arte do fragmento, contingente, provisória, e portanto inclassificável" (Saliba, 2002, p.177). Saliba observa que o caráter macarrônico desses escritores, forjado nas páginas de muitos dos periódicos produzidos naquele período, "tem a ver com a peculiaridade da experiência coletiva e das sensibilidades sociais em face da metropolização de São Paulo" (ibidem). Assim, referindo-se ao contexto inspirador do que vinha sendo publicado em *O Pirralho*, *O Parafuso* e em tantas outras folhas do gênero, o historiador enfatiza que

> Numa caracterização mais geral – que não esconde, contudo, sua pontinha de paradoxo –, neste período de sua história, a cidade de São Paulo testemunha a transição de uma sociedade regional com certas consonâncias universais para uma sociedade cosmopolita de consonância inteiramente provinciana. A crônica paulista da Belle Époque foi macarrônica porque, não dispondo de uma estética definida buscou, por meio de uma linguagem de transição, sintonizar-se com aquela sobreposição de tempos sociais na urbanização paulista. (ibidem)

Sob a pele de Annibale Scipione, o Oswald que escreve as primeiras crônicas macarrônicas de *O Pirralho* é uma versão preliminar do escritor que viria revelar mais intensamente sua verve demolidora e irreverente nas obras modernistas que publica nos anos 1920. Em uma conferência proferida na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em 21 de agosto de 1945, Oswald de Andrade diz considerar Alexandre Machado "um mestre da sátira no Brasil", enfatizando mais uma vez que ele era "um moço tímido", porém de "grandes qualidades morais", embora fosse "casmurro e incapaz de fazer uma piada em português" (Andrade, O., 1992, p.78).

"As cartas d'Abax'o Pigues" foram publicadas por Juó Bananére em *O Pirralho* do n. 10 (14/10/1911) ao n. 79 (22/2/1913). A partir do n. 80 (1/3/1913) Marcondes Machado cria "O Rigalegio – Organo Independento do Abax'o Piques i do Bó Retiro" como "Prorpietà da sucietà anonima Juó Bananére & Cumpania". A folha independente intitulava-se "Dromedario Inlustrato" e tinha como divisas "Anarchia, sucialismo, literatura, vervia, futurismo, cavaçó". Naquele semanário, cujo logotipo é a mesma caricatura de Bananére criada por Voltolino, o jornalista aparece como "redattore e direttore". "O Rigalegio", com sua "redaçó i ficina", localizava-se no "Largo do Abax'o Pigues pigado co migatorio". A configuração da página, além das próprias cartas escritas em ítalo-paulista, projeta as mesmas seções de um jornal: "Experiente", "Artigolos di fonto", "Gronaca polichalia", "Sesso telegramica", "A situaçô politica", "Gronaca teatrale", "Sonetos futuriste", "Versignos popularo", além de inúmeras caricaturas, vinhetas cômicas, anúncios etc.

Bananére justifica o surgimento do semanário nos seguintes termos:

> O parecimento do "Rigalegio" é uma cunzeguenza logima da insgulhambaçó bolitica attuale. Tambê os interesse italiano indo o Pigues e no Bó Retiro stavo ariglamano a fundaçó di un giurnale italiano independento piore do Cumerçu i do Vanfulla. Fui pur istas razó chi deu a luiz o "Rigalegio". A divisa do "Rigalegio" é ANARCHIA i FUTURISIMO! (Bananére, 1913, p.17)

"O Rigalegio" imitava "os jornais humorísticos ilustrados e a imprensa italiana da cidade"[1] (Chalmers, 1990, p.33). Apesar da

1 Ana Maria de Moraes Belluzzo (1992, p.29, nota 3), investigando as colaborações do caricaturista Voltolino na imprensa paulistana, assinala que, entre 1882 e 1914, a imprensa italiana no Brasil conta com 140 títulos em São Paulo. Citando Mario Nati e Hermínio Linhares, ela destaca os jornais registrados entre os humorísticos e/ou ilustrados: *Diavolo Nero*, 1892, semanário semi-humorístico; *L'Asino Umano*, 1893, semanário ilustrado; *Il Ficcanaso*, 1895, jornal humorístico de domingo; *Il Tribuno*, 1898, semanário ilustrado de

sátira política da revista, para o nosso recorte interessam os registros escritos de Bananére que utilizavam a língua oral "arrevesada" do imigrante italiano com fins parodísticos. Segundo Vera Chalmers (ibidem, p.35), "o dialeto falado na cidade de São Paulo pelos imigrantes de origem italiana misturava o calabrês, o napolitano e o vêneto, com o português falado pela população mestiça e negra, e pelo caipira, todos recém-chegados à metrópole".

De acordo com Chalmers (ibidem), o "Diccionario intaliano" criado por Bananére para "O Rigalegio" do n. 106 de *O Pirralho*, de 30 de agosto de 1913, serve para fixar o macarrônico da revista. Nesse opúsculo e por meio dele, a língua oral "arrevesada" do imigrante italiano sobreviveu através da inversão paródica realizada nos registros escritos, constituindo-se, evidentemente, como uma criação resultante da mescla entre a língua culta e escrita de Oswald de Andrade e de Alexandre Marcondes Machado e a oralidade das ruas, comicamente deformada por este. Segundo Chalmers (ibidem), "A sátira do 'Rigalegio' é a mistura da língua do imigrante que se proletariza na cidade, mas exprime o ponto de vista da elite a respeito da política", principalmente pelo fato de fazer oposição ao governo Hermes da Fonseca (1910-1914) e refletir o consenso da

---

domingo; *Il Monello*, 1899, periódico humorístico; *Zaza*, 1899, semanário satírico-mundano; *L'Italiano*, 1900, jornal ilustrado de domingo; *La Campana di Piedigrotta*, 1900, mensário satírico da colônia napolitana, redigido em verso; *L'Asino*, 1901, semanário polêmico e satírico; *Il Passatempo*, 1902, semanário satírico humorístico; *L'Asino*, 1902, semanário humorístico ilustrado em cores, que nada tem a ver com o jornal saído antes; *Frou-Frou*, 1903, semanário humorístico em italiano e português; *I Folli*, 1904, semanário satírico que é substituído por *Il Pungolo*; *La Farfalla*, 1904, semanário de literatura, arte e política, com artigos humorísticos; *Il Grillo di Flora*, 1905, semanário literário humorístico ilustrado; *Il Pungolo*, semanário que substitui *I Folli*; *Il Pasquino Coloniale*, 1909, semanário humorístico com caricaturas da atualidade; *Folletto*, 1910, semanário satírico até o n. 5, depois semanário de arte, ciência e crônica mundana; *Il Pioniero*, 1910, semanário literário e satírico distribuído gratuitamente no teatro Cristoforo Colombo; *Don Chisciotte*, 1911, semanário vivaz e independente; *Sipuò?*, 1914, folha de crítica, mundanismo, humorismo que saía sem data fixa; *Il Moscone*, 1925, mensário ilustrado que, a partir do n. 650 (1941), se denominou *Moscardo* e foi redigido em português.

imprensa paulista, cujo representante mais qualificado, na época, era *O Estado de S. Paulo*, criado em 1875 para defender e propagar as ideias do Partido Republicano Paulista (PRP), expressando, desse modo, os interesses da elite cafeeira contra algumas deliberações do governo hermista (ibidem).

A crônica política de "O Rigalegio" aparece na coluna "Garta aperta", de 15 de março de 1913 a 6 de junho de 1914, competindo com a "Sessó tiligrammica", que, por sua vez, parodia as notícias do Congresso Nacional. Sua importância consiste em reproduzir comicamente episódios e situações políticas e sociais envolvendo tanto a população imigrante como a nacional, principalmente em São Paulo. Chalmers chama atenção para o papel desempenhado por "O Rigalegio" no contexto do chamado "liberalismo oligárquico" paulista,

> espichando a memória da "Campanha Civilista" de *O Estado de S. Paulo*, de 24 de maio de 1909, em favor da candidatura de Rui Barbosa, combatendo o ciclo das "salvações" inauguradas nos estados pelo governo intervencionista de Hermes da Fonseca, na caricatura de Voltolino, cujos alvos principais são o paulista Rodolfo Miranda e o sulista Pinheiro Machado. (ibidem, p.36)

"O Rigalegio" desempenha papel importante no que se refere à censura, à imprensa e ao estado de sítio contra o perigo da ditadura militar, acabando por promover Washington Luís, fato que reflete o ponto de vista dominante de *O Estado de S. Paulo* na imprensa paulista.

A prosa satírica de Bananére se faz presente também em outros semanários, como *O Queixoso*, revista em que o jornalista passa a editar a coluna "Sempr'avanti!!..." com a colaboração de Voltolino. Segundo Fonseca (2001, p.60), o nome do semanário se deve às "queixas" e ao "queixo" de Altino Arantes, lançado então para a presidência do estado. Em *O Pirralho*, Bananére mantém de 10 de outubro de 1911 até junho de 1917 as colunas "As cartas d'Abax'o Pigues", "O Rigalegio" e "O Féxa".

Apesar da vasta e diversificada produção, Bananére publica apenas dois livros: *La divina increnca* (1915) e *Galabáro: libro di*

saniamento suciali (1917). *La divina increnca* tem sua primeira edição distribuída pela revista *O Queixoso*, com capa de Voltolino e apenas 45 páginas contendo 24 textos:

- "Circolo viziozo", paródia do soneto "Círculo vicioso", de Machado de Assis;
- "O gorvo i o raposo", paródia da fábula "O corvo e a raposa", de La Fontaine;
- "Migna terra", paródia de "Canção do exílio", de Gonçalves Dias;
- "Versignos";
- "Amore co amore si paga", paródia do soneto "Nel mezzo del camin...", de Olavo Bilac;
- "Sunetto futuriste";
- "O lobo i o gorderigno", paródia da fábula "O lobo e o cordeiro", de La Fontaine;
- "A garibú";
- "O studenti do Bó Retiro", paródia do poema "O estudante alsaciano", de Émile Verhaeren;
- "Elli";
- "Sogramigna";
- "O gorvo", paródia de "O corvo", de Edgar Allan Poe;
- "As pombigna", paródia do soneto "As pombas", de Raimundo Correia;
- "Uvi strella", paródia do poema "Ora (direis) ouvir estrelas!", de Olavo Bilac;
- "Boanotte Raule!", paródia de "Boa noite", de Castro Alves;
- "Sunetto crassico", paródia do soneto "Sete anos de pastor Jacó servia", de Luís de Camões;
- "O gazua i a polizia";
- "A greaçó da Iglia Francesca", paródia de "O Gênesis", de Guerra Junqueiro;
- "Os meus otto anno", paródia de "Meus oito anos", de Casimiro de Abreu;
- "O Dudú";

- "Tristezza", paródia de "Lembrança de morrer", de Álvares de Azevedo;
- "Sodades de Zan Baolo", paródia de "Versos de um viajante", de Castro Alves; e
- "O varredore da rua", paródia de "O gondoleiro do amor", também de Castro Alves.

A segunda edição de *Divina increnca*, de 1916, não teve editora, sendo também uma produção independente de 77 páginas, incluindo a peça teatral *A ceia dos avvacagliado*, paródia de *A ceia dos cardeais*, de Júlio Dantas, e "Crimos celebros": "A tragédia nu láro" e "Grime rroroso". As futuras edições são mais volumosas, principalmente a "7ª e 8ª ediçó", quando o livro atinge o numero definitivo de 134 páginas. Outros textos foram acrescentados a essas edições: "O quexo", "Versos", "Pra guerre", "Bcdario poetico", "Ao luar", "Versignos popularo", "A gançó di Gaizu", "A storia du Tiradenteso", "O uómo indifferente", "Os óglio da Marietta", "Sunetto futurissimo", "A cigarra e a furmighia", "Ella", "Otro sunetto futurissimo".

La divina increnca apresentava-se como "livro di prupaganda nazionale" e, segundo Wilson Martins, o conteúdo da obra esboçava "uma tendência que respondia, por um lado, aos compromissos do Modernismo com a grande cidade (e, no caso, com as peculiaridades paulistas), mas que, por outro lado, opunha um desmentido sardônico ao nacionalismo programático dos modernistas" (Martins, 1978, p.337). Martins observa que essa "dialética intelectual é [...] menos contraditória do que parece", uma vez que "*Pauliceia desvairada* [de Mário de Andrade] já havia acolhido algumas vozes italianas, e reiteradas alusões ao processo social desencadeado pela imigração" (ibidem).

Como já mencionado, o livro de Bananére apresenta tanto paródias de textos publicados em *O Estado de S. Paulo* como da poesia romântica e parnasiana celebrada pela Academia Paulista de Letras, principalmente de textos poéticos de Castro Alves, Olavo Bilac e Raimundo Correia.

3
A língua(gem) dos (des)enraizados

Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra. Assim chegado a estas plagas hospitalares, nos demos ao trabalho de bem nos inteirarmos da etnologia da terra, e dentre muita surpresa e assombro que se nos deparou, por certo não foi das menores tal originalidade linguística. Nas conversas utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar. [...] Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões! De tal originalidade e riqueza vos há-de ser grato ter ciência, e mais ainda vos espantareis com saberdes, que à grande e quase total maioria, nem essas duas línguas bastam, senão que se enriquecem do mais lídimo italiano, por mais musical e gracioso, e que por todos os recantos da urbs é versado.

Mário de Andrade, *Macunaíma*

A língua(gem) parodiada por Bananére

Referindo-se à fortuna crítica da obra de Bananére nos últimos sessenta anos, Benedito Antunes enumera pelo menos quatro dentre as principais linhas de análise que foram se firmando ao longo desse período, dependendo da forma como veem seu objeto: "caricatura do imigrante italiano; porta-voz do imigrante italiano ou registro de sua adaptação ao meio brasileiro; voz democrática; antecipação do Modernismo ou precursor de Alcântara Machado" (Antunes, 1998, p.29), embora o autor aponte a existência de outros aspectos mais duradouros do texto macarrônico.

Vera Chalmers observa que a "paródia do ítalo-paulista falada pelos imigrantes nas ruas da cidade imita a linguagem dos jornais italianos publicados em São Paulo" (Chalmers, 1990, p.41), 140 títulos ao todo, entre 1882 e 1914, segundo estimativas apresentadas por Mario Nati (apud Belluzzo, 1992, p.41, nota 101). De acordo com Ana Maria Belluzzo (ibidem, p.30), "Esse jornalismo italiano, cuja fase áurea coincidiu com o grande fluxo imigratório que abrange a última década do século XIX e os primeiros anos do século XX, assumiu o debate das questões que tocavam os interesses dos imigrantes". Tais publicações, segundo a autora, estavam frequentemente "empenhadas no debate dos problemas nacionais", ultrapassando, muitas vezes, o âmbito da colônia.

Analisando a atuação desses órgãos nesse período, Mario Nati salienta que, do ponto de vista social e político, "estes jornais exerceram a sua influência sobre a opinião pública, como se pode deduzir dos vários periódicos satíricos e polêmicos que não poupavam ataques mordazes e às vezes ferozes, quando era necessário empenhar-se na luta" (Nati apud Belluzzo, ibidem, p.30). Tais publicações italianas, segundo o autor, não raro "assumiram também uma cor política, seja como reflexo dos movimentos que se operavam naquele tempo na Itália (socialismo, maçonaria, partido de ação etc.), seja como participação no desenvolvimento social da nova terra [...]" (ibidem).

Se observarmos atentamente as colunas assinadas por Bananére em *O Pirralho* – "As cartas d'Abax'o Piques", "O Rigalegio",

só para citar as mais comentadas –, somos levados a concluir que, ao incorporar grande parte dessa temática social e política, tais colunas acabam por desempenhar uma função muito semelhante àquela exercida pelos jornais em língua italiana em circulação, os quais Bananére procurava imitar, salvo algumas exceções. Segundo Ana Maria Belluzzo, nesse período, "A imprensa em língua italiana cumpre uma função integradora junto à comunidade de imigrados, refletindo seu ponto de vista e, em certos aspectos, também retardando a sua assimilação à nova sociedade" (Belluzzo, ibidem, p.37-8). A título de ilustração, a autora cita o caso de *Il Pasquino Coloniale*, folha que ajudava a manter viva entre os imigrados "a chama de *italianità*", alimentando o sentimento que caracterizou o conflito do imigrado, exaltando a atividade dos "*connazionali*", e pronunciando-se a respeito das questões que tocam seus interesses: o jornalismo, as instituições, a estrutura de poder entre os imigrados.

Em alguns aspectos as sátiras bananerianas se constituem uma exceção desse sentimento exacerbado de *italianità* cultivado pelos jornais em língua italiana, uma vez que se abriam para a compreensão daquele momento de indefinição em que se processava a mescla cultural que geraria o ítalo-paulista. Elas provocavam, então, um riso irreverente que expunha não só a falta de sentido das normas e hábitos ainda cultivados pela velha sociedade paulistana, mas toda uma gama de comportamentos e concepções que os imigrantes insistiam em conservar e que, naquele momento, começavam a perder a razão de ser. Muito mais realísticas do que os textos divulgados pela imprensa paulistana em língua italiana, as sátiras de Bananére assumem um tom de denúncia da caótica situação vivida pelos brasileiros naquele início de século, fossem eles nativos ou estrangeiros, fazendo-o exatamente ao assumir a máscara do elemento peninsular.

Bananére imita a fala híbrida das ruas para castigar a situação brasileira, tanto os políticos como a cultura oficial, incorporando o sentimento anárquico de "botar para fora". Nesse sentido, suas sátiras estão muito mais a serviço da sociedade brasileira, que nelas se vê representada.

Para Monteiro Lobato, Bananére escrevia numa língua própria, anárquica, em *paulistaliano* (apud Leite, 1998, p.154); para Otto Maria Carpeaux (2001), em *macarrônico*; para António de Alcântara Machado (1940), em *ítalo-paulista*. Apoiado na leitura de alguns cronistas contemporâneos de Juó Bananére, Saliba (1992, p.53-8) sugere que a linguagem adotada pelo jornalista, como possível filtragem da oralidade da época, seria muito mais *ítalo-caipira*.

A presença de um "lastro cultural caipira" na expressão utilizada por Bananére é bastante provável se levarmos em consideração que muitos dos italianos que aqui aportaram passaram primeiramente pelas fazendas de café – antes de migrarem para a metrópole –, onde entraram em contato com elementos nacionais que falavam a língua portuguesa com inflexões próprias, características do ambiente (Cenni, 1975, p.269).

De acordo com Cândido Mota Filho, os italianos teriam sofrido influência do caipira, de modo que, "com todos os seus usos e costumes, com uma carga pesada de tradições e preconceitos, pouco tempo depois de chegarem a Tietê para trabalhar na roça, falavam como um caipira do Tietê" (Mota Filho, 1982, p.269).

Quanto à fidelidade na transcrição da língua falada pelos imigrantes italianos nas sátiras de Bananére, as opiniões são ora concordantes, ora divergentes entre os estudiosos do autor. Alguns críticos defendem a originalidade e a fidelidade de Bananére quanto à documentação do falar pitoresco do imigrado; outros divergem dessa opinião apoiados no fato de ele mesclar o falar italiano ao português, resultando no chamado "macarrônico". Há ainda os que divergem apoiados em leituras de cronistas da época, testemunhos, fatos, depoimentos e relatos pessoais. Considerações mais recentes, como as de José Paulo Paes, por exemplo, definem as inversões paródicas realizadas por Bananére como "grosseria da paródia semierudita", limitadas apenas a uma "habilidosa mas grosseira contrafação do ítalo-português macarrônico [...] que tanto entusiasmou Otto Maria Carpeaux, sei eu lá por quê" (Paes, 1985, p.264).

Em outro estudo mais recente, Maurício Martins do Carmo, apoiado no fato de Bananére utilizar figuras populares que suscitam

um efeito psicológico estimulante na sua personagem, afirma que o "giurnaliste" não é mais o indivíduo dos estratos desprivilegiados, recalcado e bobo, como o Jeca Tatu, por exemplo, mas um "elemento do povo, cônscio das negociatas dos poderosos, dos governantes, que não se deixa ludibriar por ninguém, não indo atrás dos mandachuvas: ele é que os atrai a si" (Carmo, 1998, p.123). Nessa acepção, Bananére desempenha o papel de um anti-Jeca, o antípoda daquela caricatura que serviu inicialmente para definir o caipira em *Urupês*, de Monteiro Lobato,[1] e que tanto colaborou para a fixação de estereótipos e depreciações que ajudaram a estigmatizar o trabalhador nacional, mas que, paradoxalmente, fora eleito símbolo nacionalista como uma espécie de vingança,[2] como nos leva a entender Oswald de Andrade (apud Martins, 1978, p.147):

> [...] o símbolo se vingou. A imaginação popular via nele o Brasil tenaz, cheio de resistência física e moral, fatalizado mas não fatalista, e que pelas circunstâncias de suas origens e do seu exílio recebeu este tipo de vocação para a infelicidade, observada inconscientemente pelos etnólogos e romancistas.

O fato é que muitos dos males sociais que acometiam o brasileiro vitimavam também os "novos mamalucos" e estes, na mesma

---

1 Inicialmente desenhado por Osvaldo Navarro para o livro *Urupês*, a figura do Jeca Tatu foi retomada por outros caricaturistas da época: J. Carlos, Storni, Rocha, Luís Peixoto e Belmonte (Lima, 1963, p.1.346). Segundo Márcia Regina Naxara (1998, p.24-5), "A figura do Jeca Tatu realizou a façanha de materializar, numa imagem forte, todo um pensamento sobre o brasileiro. Havia diversas representações sobre os nacionais, elaboradas ao longo do tempo, formando um imaginário fluido e inconstante. Tal variedade foi responsável pelas reações, tanto positivas quanto negativas, à figura do Jeca Tatu no momento do seu surgimento. [...] Sua figura era a de um ser sombrio, comparada ao urupê, fugindo à luz, desenvolvendo-se nos lugares escuros da natureza, sem nada de criador, sem iniciativa, parasita da sociedade".

2 "O Jeca Tatu vivia, ao lado do seu vizinho que era próspero e italiano, a modorrar pela vida, pobre, doente, opilado. [...] Três meses depois ninguém mais conhecia o Jeca: virou trabalhador, enfrentou onça a murro, consertou a casa, arou e plantou belíssimas roças, deixando seu vizinho italiano para trás" (ibidem, p. 28-29).

proporção, promoviam uma vingança à sua maneira na pessoa de Bananére, figura condensada do imigrante já em vias de nacionalização, como nos leva a entender António de Alcântara Machado na crônica "Juó Bananére", escrita por ocasião da morte do jornalista:

> Como todo tipo popular que se preza, esse ítalo-paulista (não pelo sangue mas por tudo o mais) se revelou desde logo dono de um extraordinário bom senso. Sobre os acontecimentos e os homens ele dava a opinião da rua. Desabusada e segura. Palmatória do mundo, às vezes maldosa, em regra justiceira. Depois ele próprio, Juó Bananére, era um sarcasmo. Símbolo cômico e ridículo do imigrante que aqui se faz gente, vira importante, dá opiniões. De forma que bastava se declarar amigo de um político para ridicularizá-lo. Nele e através dele o paulista se vingava. [...] A princípio mera caricatura do italiano-padrão, com o tempo adquiriu vontade própria, conquistou sua independência, se libertou, firmou e desenvolveu sua personalidade, a impôs ao criador. Lançada na vida da cidade, a ela se incorporou, com ela evoluiu. Juó Bananére ficou sendo o cronista social e político de São Paulo. A ele incumbia a vaia, a missão ridicularizadora. Já não se contentava mais a cidade com as paródias na fala do Braz de poesias famosas. Exigia artigos de fundo, pensamentos, notas políticas, juízos críticos. O poeta, barbeiro e jornalista passou a depor obrigatoriamente sobre os homens e as cousas do seu tempo. [...] Juó Bananére nada tinha de parecido com o tipo consagrado Zé Povinho, explorado, ludibriado, eternamente sofredor, vingando-se dos impostos com piadas e sátiras amargas. Não. Juó Bananére possuía influência eleitoral, frequentava os meios governamentais, roncava grosso. Não batia na porta dos importantes; recebia-os em seu salão de barbeiro. Com a autoridade de amigo do peito e compadre, dava conselhos, repreendia, discutia, saía na rua de braço dado. E aí é que estava a vaia. (Machado, A. A., 1940, p.255-6)

Na mesma crônica, Alcântara Machado destaca a contribuição de Bananére para a fixação da imagem do imigrante italiano no

cenário social da cidade de São Paulo e para a configuração de novos aspectos linguísticos e culturais que se delineiam na metrópole:

> Do escritor só se pode dizer bem. Antes e depois dele muitos tentaram poetar e prosar na língua misturada do Braz. Todos ficaram muito longe do autor da *Divina encrenca*. O português macarrônico dos italianos de São Paulo teve em Juó Bananére o seu grande estilista. Há-de ficar clássico. As deformações da sintaxe e da prosódia, aqui italianização da língua nacional, ali nacionalização da italiana, saborosa salada ítalo-paulista das costureirinhas, dos verdureiros, dos tripeiros, também de alguns milionários e vários bacharéis, todos eles com raras exceções torcedores do Palestra, os interessados podem estudar nos textos de Juó Bananére. (ibidem, p.259)

No prefácio que escreveu para a edição Poli-USP de *La divina increnca*, de 1993, Mário Leite assim se refere ao "antigo colega":

> Um conhecedor do idioma peninsular, erudito no trato do nosso, aproveitaria essa mescla linguareira formada, a que deu toques mais vivos para criticar fatos e pessoas, assim retratando, com humor, toda uma época do começo do século e seus reflexos em São Paulo. (Leite, M., 1993, p.10)

Ao passar pelas ruas do Bom Retiro, a caminho da Escola Politécnica, Marcondes Machado ouvia os sons da nova fala que nascia da algaravia dos "italianinhos" em contato com os meninos da terra, o que, mais tarde, seria artisticamente reproduzido por Bananére nas páginas de *O Pirralho* (ibidem, p.10-1). O contato direto de Bananére com a língua italiana – ou dialetos – falada no Bom Retiro é fato também atestado por Hilário Dertônio (1971), que, após descrever algumas particularidades da Rua Três Rios, também lembrada por Mário Leite, deixa mais ou menos explícita a etimologia do sobrenome do "giurnaliste":

> Nos dois quarteirões próximos à Rua José Paulino, era a Rua Três Rios, por volta de 1912, habitada quase que exclusivamente por italianos. As conversas eram em pura língua itálica, ou uma mistura de italiano com português, ou esta última língua com forte sotaque italiano. Os vendedores de rua, vindos da península, tinham pendor para o *bel canto* e apreciavam apregoar seus produtos em altas vozes e cantados:
>
> – Bananieeeere…
>
> – O garrafieeroooo…
>
> – Patata assat'o fuuuur… (ibidem, p.50-1)

De acordo com Dertônio, o "forte sotaque italiano" ouvido por Bananére em passagem pela Rua Três Rios, a caminho da Escola Politécnica, em 1912, é o dialeto vêneto falado pela maioria dos italianos ali estabelecidos. Ele relata que o escritor se identificou de tal modo com os costumes do bairro que aprendeu a "língua" mista de seus habitantes, reproduzindo-a em suas sátiras. Além das inflexões próprias do dialeto vêneto, uma análise linguística dos textos de Bananére revelaria, certamente, características de outros dialetos do Sul da Itália, como o calabrês e o napolitano, sem falar da inegável presença do substrato linguístico e cultural caipira.

Sud Mennucci (1934), contemporâneo de Bananére, assinala também esse caráter documental dos escritos do jornalista, chamando a atenção para o processo de assimilação linguística entre italianos e brasileiros:

> O italiano, de São Paulo, isto é, o português italianizado que se fala em certos bairros da capital, principalmente, e que já contaminou até representantes infantis da raça negra, pois é comuníssimo encontrar "moleques" nacionais exprimindo-se com o sotaque e o acento característico dos filhos de italianos, nascidos nesses bairros, tem seu expoente máximo, hoje largamente imitado, em Juó Bananére [...]. Havendo surpreendido o híbrido linguístico em formação, na sua terra, teve força para reproduzi-lo em forma de escrita e

> fazê-lo sentir aos outros com a mesma intensidade com que ele o sentia. (ibidem, p.220-1)

Em contrapartida, Ana Maria Belluzzo (1992, p.106, nota 64) pondera que Juó Bananére elaborou uma linguagem literária que não é nem o italiano falado em São Paulo nem o português falado pelos italianos, mas uma terceira língua, não dialetal, mas caricatural. Segundo a autora, com o auxílio dessa língua caricatural Bananére tornou sua "a polêmica cultural do imigrado", associando "a necessidade de reconhecimento social à do acesso ao poder" (ibidem, p.107). Otto Maria Carpeaux também relaciona língua e classe ao tratar da língua usada por Bananére e, depois de sugerir a reedição da obra do autor, salienta:

> As classes sociais têm, cada uma, sua própria língua. A língua parnasiana dos "cartolas" de São Paulo não podia ser a mesma da classe mais pobre do estado, dos recém-imigrados italianos. Deliberadamente ou não, Juó Bananére usou a língua macarrônica, ítalo-portuguesa, dessa gente, para ridicularizar os "cartolas", cujo reino acabou em 1929. (Carpeaux apud Bananére, 2001, p.xii-xiii).

Vale ressaltar que, embora Mário Leite tenha considerado Juó Bananére "um conhecedor do idioma peninsular" (1993), na verdade ele é conhecedor, provavelmente, apenas da fala híbrida que se manifesta nas ruas do Bom Retiro, da sua versão oral marcada pelos traços fonéticos dos dialetos falados por aqueles que tentavam assimilar o português.

A antilira bananeriana

A estilização da fala do imigrante italiano, fabricada por Bananére, desempenha papel crucial no conjunto de mudanças que começam a ocorrer nos bastidores da cultura oficial, visto que as sátiras do jornalista, pelo fato de utilizarem tal recurso, preparavam,

paulatinamente, "terreno para o Modernismo, ridicularizando muitos dos valores formais em que repousava então a nossa literatura" (Broca, 1975, p.240). Essa contribuição surte efeitos demolidores que podem ser verificados nas paródias que o escritor macarrônico faz de poemas consagrados da literatura erudita. Basta citarmos alguns para que se tenha uma ideia do processo de desconstrução canônica iniciado por Bananére. Em "Migna terra", por exemplo, ele satiriza o saudosismo nacionalista presente na "Canção do exílio", de Gonçalves Dias:

> Migna terra tê parmeras,
> Che ganta inzima o sabiá,
> As aves che stó aqui,
> Tambê tuttos sabi gorgeá.
> [...]
> Os rios lá sô maise grandi
> Dus rios di tuttas naçó;
> I os matto si perdi di vista,
> Nu meio da imensidó. (Bananére, 2001, p.8)

"Amore co amore si paga" é uma paródia do soneto "Nel mezzo del camin...", de Olavo Bilac:

> Xiguê, xigaste! Vigna afatigada i triste
> I triste e afatigada io vigna;
> Tu tigna a arma povolada di sogno,
> I a arma povolada di sogno io tigna.
>
> Ti amê, m'amasti! Bunitgno io éra
> I tu tambê era bunitigna;
> Tu tigna uma garigna di féra
> E io di féra tigna uma garigna. (ibidem, p.11)

No soneto "As pombigna" Bananére parodia "As pombas", de Raimundo Correia:

Vai a primiéra pombigna dispertada,
I maise otra vai disposa da primiéra;
I otra maise, i maise otra, i assi dista maniéra,
Vai s'imbora tutta pombarada.

Pássano fora o dí i a tardi intêra,
Catáno as formiguigna ingoppa a strada;
Ma quano vê a notte indisgraziada,
Vorta tuttos in bandos, in filêra. (ibidem, p.24)

Em "Os meus otto anno" Bananére parodia "Meus oito anos", de Casimiro de Abreu:

O chi sodades che io tegno
D'aquillo gustoso tempigno,
Ch'io stava o tempo intirigno
Bringando c'oas mulecada.
Che brutta insgugliambaçó,
Che troça, che bringadêra,
Imbaxo das bananêra,
Na sombra dus bambuzá.
[...]
Che sbornia, che padodêra,
Che pandiga, che arrelia,
A genti sempre afazia
Nu largo d'Abaxo o Piques.
Passava os dia i as notte
Brincando di scondi-scondi
I atrepáno nus bondi,
Bulino cos conduttore.[3] (ibidem, p.33)

---

3 Era comum, no Bexiga, as crianças brincarem de "chocar o bonde". De acordo com Haim Grünspun (1979, p.53), a brincadeira consistia em "chocar tudo que passasse rodando – charretes, carroças, Ford bigode velho. [...] As crianças

"Via láctea", de Bilac, transforma-se em "Uvi strella":

> Che scuitá strella, né meia strella!
> Vucê tá maluco! e io ti diró intanto,
> Chi p'ra iscuitalas moltas veiz livanto,
> I vô dá una spiada na gianella.
> I passo as notte acunversáno c'oella,
> Inguanto che as otra lá d'un canto
> Stó mi spiano. I o sol come un briglianto
> Naçe. Oglio p'ru çéu: – Cadê strella!? (ibidem, p.25)

Enquanto na paródia aos poetas românticos Bananére satiriza o saudosismo nacionalista de Gonçalves Dias e a idealização da infância em Casimiro de Abreu, na paródia aos versos de Raimundo Correia e Olavo Bilac a crítica recai sobre a retórica do parnasianismo, promovendo uma verdadeira carnavalização dos recursos artificiais aos quais os poetas recorrem – a formalidade e o truque teatral.

De acordo com Otto Maria Carpeaux (apud Bananére, 2001), o "insubordinável senso crítico" de Bananére, latente em seus textos paródicos, além de oferecer resistência à retórica do parnasianismo, colaborava potencialmente para sua desconstrução. Após definir a paródia como uma forma de crítica literária, reveladora das fraquezas da obra parodiada, observa que Bananére "Só precisa ouvir as expressões nobres de Bilac – 'Ora (direis), ouvir estrelas! Certo/ Perdeste o senso!' –, para sentir a falsidade dessa nobreza e traduzir para seu idioma de plebeus: 'Che scuitá strella, né meia strella!/ Vucê tá maluco!'" (ibidem, p.x-xi).

Juó Bananére usava o dialeto "ítalo-português" ou macarrônico – "mistura intencional e literária de duas línguas para fins parodísticos" –, para ridicularizar os poetas parnasianos e desmoralizar

---

ficavam escondidas atrás dos portões e depois de um rodante passar se penduravam numa saliência e se aguentavam o máximo de tempo. [...] o perigo era do condutor acelerar o veículo e daí não ser alcançado pela garotada".

a expressão literária da classe dominante representada pela velha oligarquia dos "cartolas" (ibidem, p.xi).

O dialeto falado pelos imigrantes italianos de São Paulo era utilizado pelo jornalista não só para estigmatizar a "eloquência balofa e roçagante" (Prado apud Andrade, O., 1978, p.69) ostentada pelos representantes da cultura letrada. As primeiras avaliações das crônicas de Bananére, geralmente anônimas, consideram que o escritor se apropriou desse "colorido e grotesco falar dos bairros cosmopolitas" para "dizer coisas que, muitas vezes, eram vedadas aos que se exprimiam no vernáculo" (Martins, 1933, p.2), de modo que, ao utilizar essa fala híbrida, "fugia ao perigo de ser traído pelo linguajar correto, que está viciado em contar pretextos" (idem, 1978, p.173).

A literatura dialetal e o regionalismo urbano de Bananére

Não são raras as crônicas do início do século XX que relatam em diversos tons os progressos de São Paulo, porém, para o nosso recorte, interessa uma particularmente, pela descrição singular que faz do processo de expansão urbana por que passava a cidade, e, especialmente, por colocar o italiano no centro da paisagem humana e social da Pauliceia. Uma dessas crônicas, intitulada "O prugressu di Zan Baolo", foi escrita em 1912, quando uma densa massa de imigrantes italianos já havia aportado no litoral paulista e galgado a Serra do Mar rumo à Hospedaria dos Imigrantes, situada no bairro do Brás. Seu autor, Juó Bananére, atribui ao imigrante italiano parte do progresso da cidade, cujas ruas, a exemplo da Consolação, ou ainda não tinham sido planejadas ou ainda eram cobertas apenas por "gapino" e "mattavirgia":

> Io té visto molto prugressu inda a mia vita che io tegno sessantré annos, ma come questo prugressu di Zan Baolo só indo o prospero distritto do Abax'o Pigues mi té visto uguali.

> S'immagine che a genti vá pigá un girio disposa du jantáro e quano xiga inda a rua da Gonçolaçó tenía lá un tirreno tutto xiigno co gapino. Intó a genti vai alí p'ra dianti invisitá uno amighe e quano giá vortó, spia p'ro tirreno, ma che!! non té maise tirreno nisciuno, ma inveiz stá fazida lá una bunita casa maise bunita da casa do Capitó.
>
> Eh! mamma mia! si non fosse os intaliano, che speranza! non tenía né una casa *chique* come quella che fiz agora o Garonello inzima a rua Martigno Francesco.
>
> Tambè si non fosse os intaliano non tenía né u larghe du Arrusá, né o Bó Retiro, né as cumpania di operette do Vitale e né o Bertini che tambè é u migliore ingraziato di tutto o mondo inteirinho.
>
> Tambè o "garadura" furo os intaliano che indiscobriro.
>
> Eh! ma si pensa che Zan Baolo furo tutta vita come oggi? Stó moltos inganatus si signore! (Bananére, 1912, p.13)

Depois de atribuir aos italianos o surgimento de muitos dos bairros operários de São Paulo, e de associá-los ao progresso material da cidade, Bananére afirma que, quando sua avó chegou da Itália, a Vila Buarque, a Barra Funda, o Bom Retiro, e também a Luz e o Bexiga,

> stavo tutto coperto c'oa mattavirgia. Tambè a Luiz e tambè a Bixiga.
>
> D'Abax'o a ponte do viaduto [do Chá] era tutto gapino e tenia moltos passarigno che io iva tuttos dí di magná cidigno matá co stilingo. Tambè tenia lá a casa du Bargionase dove io co garonello ia vede s'inforcá us negro ingoppa a pracia a Republiga che u Garonello tenia molta paura, perché una veiz una molhere veglia che si diceva feticera falló p'ra elli che tambè elli tenia da murrê inforcado.
>
> Povero Garonello! xuró piore du leitó assado.
>
> (Palpito p'ra manhá: porco). (ibidem)

Depois de elaborar anarquicamente a crônica da expansão urbana e do surgimento dos bairros operários de São Paulo, Bananére descamba para a sátira àqueles que ocupavam posições de mando na cidade, como o capitão Rodolfo Miranda, chefe da Guarda Nacional de São Paulo, que ele costumava chamar de "herói da briosa", e o

coronel José Piedade, o "Piedadó" ou "Garoné"/"Garonello" (Fonseca, 2001, p.80).

Como podemos depreender do excerto citado anteriormente, Bananére encarna a figura do italiano que, utilizando-se da fala dialetal italiana, mesclada à do caipira, exprimia sua opinião sobre a cultura e a política brasileira, e o fato de escrever adotando tal procedimento levou muitos críticos a enxergarem nos seus textos uma espécie de literatura dialetal ou regionalista.

Segundo Wilson Martins, desde fevereiro de 1921 a *Revista do Brasil* reconhecia em Cornélio Pires e Juó Bananére "os pais do movimento literário de São Paulo o que, naquele momento, equivalia a designar as linhas de força de toda a literatura brasileira" (Martins, 1978, p.173). A nota, atribuída a Monteiro Lobato, "via agudamente nas letras dialetais de Juó Bananére uma forma de regionalismo – o regionalismo urbano e industrial, paralelo e correspondente ao regionalismo rural e agrícola de Cornélio Pires" (ibidem). De fato, na década de 1920 surge uma enorme quantidade de publicações de cunho "regionalista", com destaque para *O dialeto caipira*, de Amadeu Amaral, juntamente com a sua novela também "regionalista" *A pulseira de ferro*, e a coletânea das *Letras floridas*. Tais publicações levam Wilson Martins a observar que, naquele período considerado por Lobato, havia uma tendência regionalizante nas letras nacionais, como sugere a nota da *Revista do Brasil*:

> Esta coisa que é a literatura paulista de hoje, provém do chistoso escritor do *Pirralho*! Nasceu da geringonça do "Abaixo o Piques" de conúbio com a alhada da capela de Nossa Senhora da Ponte dos Remédios do Tietê! Pode parecer insólita a afirmação, mas é verdadeira. Foi a pequena literatura do caipira, de acordo com as *pochades* ítalo-brasileiras, que, invadindo o mercado jornalístico e livreiro, levando a toda parte o gosto da leitura e, provando a possibilidade certa da indústria literária, sugeriu, animou e promoveu este belo e pujante florescer das letras. (Lobato apud Martins, ibidem)

Vale ressaltar que essa "tendência regionalizante" da literatura paulista não estava de todo desvinculada do fenômeno migratório. Em Bananére, essa tendência pode ser constatada pela adoção de uma língua(gem) em formação que, apesar de caricaturesca, procurava preservar os gestos e traços da fala do ítalo-paulista ou do ítalo-caipira difundidos na metrópole. Para Wilson Martins, essa literatura dialetal ou macarrônica "era também uma forma sutil de regionalismo – sutil e, por isso mesmo, despercebida dos que o identificam exclusivamente com o sertão e o sertanejo" (Martins, ibidem).

A literatura praticada por Bananére foge às raias do regionalismo "oficial" sobretudo porque se insere, segundo Martins (ibidem, p.111), no fenômeno da "colonização estrangeira", que vinha sendo discutido e analisado enquanto fato sociológico, político e econômico, de modo que a sátira do jornalista macarrônico operava, naquele momento, "uma transformação em *dado mental*" (ibidem, grifo do autor) no que se referia à aceitação do imigrante pela sociedade paulista. O regionalismo de Bananére era, então, "um novo regionalismo, o regionalismo urbano da grande cidade industrial, fundamente marcada, senão submergida, pelas ondas sucessivas de imigração italiana", fato que não podia ser ignorado pelos representantes de uma literatura que se queria representativa da realidade nacional e isenta de todas as formas arcaizantes. Ao referir-se mais uma vez à literatura macarrônica, Martins ressalta que estar diante da produção dialetal, a de Bananére especificamente, é colocar-se diante de "um avatar do nacionalismo, mesmo nas suas aparências de afetuosa ironia" (ibidem).

A discussão que sugere o enquadramento dos escritos satíricos de Bananére nas raias do regionalismo passa pelo crivo das mais variadas opiniões acerca dessa vertente da nossa literatura. Lúcia Miguel-Pereira, por exemplo, pondera que, "Se considerarmos regionalista qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, teremos que classificar desse modo a maior parte da nossa ficção" (Miguel-Pereira, 1973, p.126). Generalizações à parte, a pesquisadora procura delimitar o alcance do conceito de regionalismo asseverando que

> só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passam em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora. (ibidem)

Em relação ao regionalismo que se oficializava, o de Bananére era inusitado em alguns aspectos, principalmente quanto à inserção da voz do imigrante italiano nas páginas da literatura nacional. A esse respeito, Carelli observa que

> A literatura paulista pré-modernista, com tendências regionalistas muito marcadas, praticamente não incorpora a profunda mutação da sociedade advinda com a imigração italiana. Como no teatro popular, o italiano só aparece – e quando aparece, isto é, muito raramente – como um elemento ornamental. (Carelli, 1985, p.126)

Carelli (ibidem, p.119) acredita que Bananére seja herdeiro do falar macarrônico utilizado no teatro popular no final do século XIX, e para fundamentar sua hipótese cita um relato de Monteiro Lobato em que o escritor afirma ter assistido a uma versão teatral de *O guarani*, de Alencar, na qual Peri era representado por um italiano e, portanto, um "índio macarrônico". Em apêndice a uma carta endereçada a Godofredo Rangel, datada de 25 de julho de 1906, Lobato diz que uma das manias de seu tempo era ir ao circo de cavalinhos, onde podiam ser vistas as célebres pantomimas "Guerra de Canudos" e "Guarani". Esta, enfatiza Lobato (1959, p.137), "Faz de Ceci uma mulata gorda e quarentona. Peri, por causa da voz, tem que ser italiano, de modo que fica um índio macarrônico".

Vários representantes da literatura dita oficial, à época da nota de Lobato, relutaram em conceber essas influências que vinham "de baixo", de autores "menores", mas que, na verdade, começavam a se configurar como uma realidade incontestável, tanto quanto o substrato linguístico e cultural que se impunha a partir das caricaturas de

Voltolino, das sátiras de Bananére e, logo depois, dos contos ítalo--paulistas de António de Alcântara Machado.

O regionalismo de Bananére se diferenciava daquele rural porque resultava da combinação de uma série de elementos – linguísticos, culturais, históricos –, que, de acordo com Benedito Antunes, proporcionavam ao leitor "uma espécie de mergulho num universo marcado pela mistura, aparentemente imprópria, de espaços, povos, línguas, culturas, hábitos, valores, resultando num todo em que as partes se alegram de não se amalgamarem completamente" (Antunes, 1998, p.16).

Vestido de imigrante italiano e muitas vezes alçando sua bandeira – fato contestado por alguns e corroborado por outros –, Bananére capta, com seu estilo, "a circunstância do deslocamento e inadaptação, não apenas de sua figura, mas de algo mais amplo, representado pelo universo que logra criar" (ibidem). O princípio gerador dessa linguagem macarrônica funda-se na "tentativa de explicar esse universo" (ibidem), caótico, inconsistente, fragmentário e, acima de tudo, quase impossível de representar, dado seu caráter de indefinição. E é nesse universo que passeiam os desenraizados no tempo e no espaço, e vêm à luz através da pena satírica de Bananére.

No contexto de *O Pirralho* conviviam cronistas em língua macarrônica ao lado de representantes da literatura oficial. Além da paródia linguística ítalo-portuguesa de Annibale Scipione (Oswald de Andrade) e Juó Bananére, sobressaem a teuto-portuguesa nas páginas de "O Biralha", "xornal allemong", dirigido por Franz Kenniperlein, a franco-portuguesa de Victor Hugo, "Lettres Politiques", e a caipira de Cornélio Pires, "Correspondência de Xiririca". Essa literatura dialetal, no entanto, era muitas vezes combatida e considerada uma ameaça à língua nacional, o que podemos depreender das palavras de Claudio de Souza ao ser interrogado sobre a influência do dialeto na literatura, inquérito realizado por *O Pirralho*, no dia 29 de novembro de 1913:

> Abomino toda a literatura dialetal, seja donde for. O dialeto é uma deturpação ignóbil da língua, castrando os vocábulos por mera

> indolência, com aféreses, síncopes e apócopes, deformando outros por inexplicável verbiagem com próteses quísticas, apênteses hernianas e paragoges caudais… [...] Ora, viciar a nossa literatura com tons dialetais de retrocesso não nos parece obra de acoroçoar. Antes, *para rir*, as espirituosas charges de Juó Bananére, sobre a dialetação que se vai operando entre os italianos residentes em S. Paulo e contra a qual o governo se deve precaver, fiscalizando e obrigando o ensino do português aos filhos dos nossos colonos. (Souza, 1913, p.9, grifo nosso)

Convém destacar que muitos desses embates ocorriam nas páginas da própria revista em que parte dessa abominada literatura dialetal prosperava. O entrevistado limita a importância da literatura dialetal à simples capacidade de fazer rir – "Antes, para rir, as espirituosas charges de Juó Bananére" – e, por extensão, rir do processo de "dialetação que se vai operando entre os italianos residentes em S. Paulo", talvez como uma forma de minar o reconhecimento de uma nova realidade que começava a se delinear na metrópole e que, na verdade, ia redefinindo os postos de poder e decisão.

Na contramão, essa literatura que se queria bem-comportada e que insistia na manutenção do purismo da língua portuguesa era contestada nos moldes da sátira bananeriana. Assim se expressava Bananére, em 1912, tentando definir anarquicamente a língua macarrônica: "[...] a artugrafia muderna é una maniera di scrivê, chi a genti scrive uguali come dice. Per insempio: – si a genti dice Capitó, scrive Kapitó; si si dice Alengaro, si scrive Lenkaro; si si dice dice, non si dice dice, ma si dice ditche" (Bananére, 1912, p.9).

Em 1913, ao responder a uma enquete de *O Pirralho*, Bananére faz questão de satirizar os poetas e os gêneros literários parodiados por sua "paraliteratura":

> Quale só us migliore poete?
>
> Os migliore poete só io co Giglio Pignêro, c'oa differenza che io só futuriste e o Giglio pernasiano.
>
> Illo iscrivê a storia du Brasile in verso, poema hyppico in quattros canto. É una indiscriçó bunita p'ra burro di tutta a storia du Brasile,

> desde o Pietro Caporale té a inleçó du Hermeze. Io inveiz faccio o sunetto futuriste isgugliambagno con Hermeze...
>
> Que influenza podi tê a Gademia Baolista di Letteras inzima a litteratura baolista?
>
> Uh! Porca miséria! una influenza indisgraziata, pur causa che faiz una divisó intro o pissoalo chi sabe lê i scrivê, cioé, os afarbeto. Na Gademia só entra os anarfabeto. (idem, 1913, p.4)

Por um lado, *O Pirralho* congregava a produção de escritores consagrados, por outro, a de representantes da literatura dialetal, humorística, embora muitos destes tenham sido, em pouco tempo, colocados à margem e relegados ao esquecimento. De acordo com Saliba (2002, p.155), "o humorismo da Belle Époque confundiu-se com aqueles escritores que se esforçaram por fazer a crônica da cidade de São Paulo num momento de transição e de rápidas transformações sociais". Muitos desses escritores acabaram esquecidos, primeiramente, "pela própria efemeridade da produção humorística, toda ela associada ao periodismo de jornais e revistas. Mas esquecidos, sobretudo, pela dificuldade do seu enquadramento nos cânones literários" (ibidem, p.156).

As representações humorísticas da Belle Époque, e mais especificamente a sátira bananeriana, ajudavam, em conjunto, a delinear um quadro cujas especificidades transcendiam a simples tentativa de desbancar os políticos e os costumes anquilosados, haja vista que tais representações não só renovavam visando à desconstrução das velhas mentalidades e estruturas como também procuravam traçar um perfil da experiência de desenraizamento do homem moderno, do italiano em terras alheias, do caipira fora do seu contexto, enfim, de toda a sociedade paulistana, daí a ideia de um humor "necessário" naquele momento.

De acordo com Sevcenko (1992), a cidade de São Paulo era então subproduto imprevisto e até inoportuno da expansão internacional da economia cafeicultora, aparecendo aos agentes desgarrados e itinerantes enredados nela como a possível boia salva-vidas no descomunal naufrágio que os flagelara. Assim, imigrados, negros

recém-egressos da escravidão, caipiras etc. engrossavam as fileiras dos "desenganados das falácias do 'ouro verde', da 'sociedade livre', da 'economia competitiva', pela realidade restrita da monocultura extensiva, [...] homens e mulheres, das mais variadas culturas e extrações sociais" (ibidem, p.39). Todo esse contingente humano procurava se adaptar à nova realidade, aos novos tempos, ajustar-se aos desenraizados engolfados na metrópole. Todos "buscavam em São Paulo uma válvula de escape, um abrigo temporário ou, no melhor dos casos, uma segunda chance, na indústria ou nos serviços" (ibidem).

Deliberadamente ou não, Bananére reproduz e representa parte desse universo em que sobressai o elemento italiano – não só porque este constitui a maioria –, fazendo-o pelo viés do humor, humor mais que "necessário", "conveniente". Ao adotar a fala do imigrante italiano, e "transcrevê-la", como assinala Aurora Bernardini (1995, p.29), Bananére conduz o leitor a observar a realidade de outro ângulo, realidade da qual ele também participa: trata-se de uma realidade política, econômica, social e cultural que passa a ser vista pela ótica do imigrante. O escritor macarrônico cria, a partir daí e pela linguagem, um universo autônomo, embora ficcional, mas com o qual muitos se identificam pela contemporaneidade dos fatos satirizados e porque esse universo é também resultado do processo de interiorização dos elementos dessa realidade da qual todos são protagonistas. Desse modo, a sátira bananeriana exerce, nesse contexto, uma força centrípeta, atraindo para si a atenção de toda aquela massa de desenraizados e inadaptados que se encontra boiando na superfície instável dos acontecimentos: força que encurta as distâncias, arrefece os preconceitos e instiga a repensar os velhos conceitos.

A escrita bananeriana apresenta traços regionalistas, mas de um regionalismo muito à frente daquele vinculado meramente ao ruralismo e ao provincianismo e que tinha por principal atributo o pitoresco. A escrita de Bananére, no contexto do regionalismo denominado urbano, ganha características próprias, especialmente por documentar, por meio de uma língua anárquica, mudanças de valores socioculturais que se processavam na sociedade paulistana nas primeiras décadas do século XX.

Paralelamente ao regionalismo de caráter rural, que tentava construir um sentido de nacionalidade fundada na tradicional trindade étnica, a sátira de Bananére se caracterizou por inserir o imigrante italiano nas letras nacionais, incorporando a voz e o comportamento desse elemento e, de certa forma, incluindo-o, pelo viés do humor etnocêntrico, à mescla constituinte da nossa formação racial. Assim representada, a voz do imigrante é tomada como álibi pelo poeta-jornalista na denúncia das mazelas sociais e dos desmandos dos políticos da época, entrando em desacordo com a voz do elemento nacional representado pelo caipira, concebido pela literatura regionalista como um ser acomodado, quieto, apático e indiferente à realidade política e social brasileira.

Atuando como uma espécie de álibi do poeta, essa terceira pessoa do discurso irreverente passa a isentá-lo de todas as tomadas de posição contra a mentalidade estanque de alguns representantes da cultura oficial que ainda insistiam em preservar costumes anacrônicos. Nisso consiste a diferença entre o regionalismo provinciano e o regionalismo "urbano" de Bananére: o despertar para a modernidade, para as novas relações de poder e para as mudanças sociais e econômicas decorrentes de tais relações. Diferencia-se ainda do regionalismo corrente pelo fato de abrir caminho ao reconhecimento e à aceitação do "Outro", bem como às novas contribuições, potencialidades e mentalidades, ou seja, aos "novos mamalucos", denominação empregada por António de Alcântara Machado (1988) para referir-se aos italianos de São Paulo no "Artigo de fundo" a *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Ao incorporar a voz do "Outro" e sua visão de mundo, Bananére se faz "porta-voz da colônia italiana", repassando seu discurso para a coletividade e estabelecendo um diálogo minimizador das diferenças existentes entre imigrante italiano e sociedade/leitor.

A consagração do "poeta"

Mario Carelli (1985) observa que a contribuição humorística de Marcondes Machado vai além das tomadas de posições

políticas e sociais, pois "ela aparece como dado importante na evolução das mentalidades, no tocante à assimilação dos italianos" (ibidem, p.111), opinião semelhante à de Sud Mennucci (1993), que também reconhece em Bananére um defensor dos imigrados:

> Alexandre Marcondes Machado [...] sentiu com precisão o *facies* psicológico do emigrante peninsular transplantado às terras da América e, particularmente, em São Paulo, que fundindo seus sonhos de ouro e suas ambições desmedidas às energias do novo meio social, transmuda seus sentimentos e suas fantasias despencadas dos altos planos às planuras rasas da realidade, no riso galhofeiro e irreverente do humorismo agridoce. (ibidem)

Alguns críticos colocam os textos de Bananére – considerados "paraliterários" (Lemos, 1979) – como precursores de algo que foi realizado "literariamente" por outros escritores que, de alguma forma, lançaram mão da presença italiana no Brasil. É o caso de Francisco de Assis Barbosa (1958), que considera Bananére e Voltolino "precursores" de António de Alcântara Machado no que se refere ao fenômeno da "formação" do ítalo-brasileiro em São Paulo. Maurício Martins do Carmo observa que semelhante discurso "não escapa totalmente aos preconceitos que a interpretação erudita e canonizante da literatura impõe" (Carmo, 1998, p.146). E é o próprio Francisco de Assis Barbosa quem nos leva a esse entendimento:

> A essa salada ítalo-paulista caberia a António de Alcântara Machado dar forma e conteúdo literário. E é nessa transposição artística do popular que encontramos a mensagem ainda não superada pelo escritor, mesmo depois de experiências mais pretensiosas posteriores [...] ou menos ambiciosas no fundo, mais ambiciosas na forma [...] ou ainda como *Marco zero*, de Oswald de Andrade, na algaravia nipônica dos nisei. O complexo social paulista, com a integração dos imigrantes, ainda não encontrou o seu escritor. Seria António de Alcântara Machado, se ele tivesse tempo de se realizar em toda a plenitude. (Barbosa, 1958, p.46-7)

A partir do momento em que Francisco de Assis Barbosa confia a António de Alcântara Machado a tarefa de "dar forma e conteúdo literário" e "transposição artística do popular" à "salada ítalo-paulista" (ibidem) elaborada por Bananére, fica evidente que o crítico coloca a obra do jornalista à margem da literatura oficial, esboçando uma ideia de algo inacabado, "grosseira contrafação" (Paes, 1985, p.264), "paraliteratura", uma vez que essas expressões "revelam uma noção compartimentalizadora da literatura e da arte" (Carmo, 1998, p.147), percepção que, no fundo, "menospreza as manifestações culturais de matiz popular ou situadas em limites de expressões literárias, jornalísticas, musicais e de outros campos artísticos ou comunicativos" (ibidem).

Apesar de todas as controvérsias em torno da "salada ítalo-paulista" (ibidem) de Bananére, suscitadas a partir também de outras considerações semelhantes às de Francisco de Assis Barbosa, feitas em 1958, é possível perceber que a postura desse crítico ante o escritor macarrônico muda consideravelmente a partir do momento em que ele entra em contato com o estudo realizado por Mario Carelli *Carcamanos e comendadores* (1985), obra que coloca em evidência a importância da obra de Bananére e das caricaturas de Voltolino para a fixação do ítalo-paulista, autores nos quais, segundo Carelli, se devem buscar as fontes diretas de *Brás, Bexiga e Barra Funda*.

No prefácio que escreveu para o livro de Carelli, Francisco de Assis Barbosa pondera que o "português macarrônico [...] teve sua máxima expressão em Juó Bananére" (Barbosa, 1985), embora o "falar macarrônico" tenha sido transposto pela primeira vez à revista por Oswald de Andrade, em "As cartas d'Abax'o Pigues". Desse modo, o crítico acaba reconhecendo em Bananére o "inimitável e extraordinário estilista" daquele "idioma". À maneira de Carpeaux, avalia que "O admirável escritor está [...] à espera de alguém que se proponha a uma edição com um estudo sobre a sua enorme colaboração na imprensa de São Paulo" (ibidem, p.5-6).

Antes, em 1958, Barbosa tinha afirmado que "o complexo social paulista, com a integração dos imigrantes" (idem, 1958, p.46), ainda não havia encontrado o seu escritor e que este teria sido António

de Alcântara Machado, "se ele tivesse tempo de se realizar em toda a plenitude" (ibidem). Paradoxalmente, no prefácio a *Carcamanos*, de 1985, repensa sua postura a partir do momento em que entra em contato com os recentes estudos que procuram valorizar os escritos de Bananére no contexto histórico-social de uma São Paulo às vésperas da Semana de 22. No referido prefácio, Barbosa coloca Juó Bananére, em grau de importância, ao lado de António de Alcântara Machado:

> É curioso que essa identificação do italiano com o popular teve como inventores dois dos mais autênticos representantes de velhas e ricas famílias quatrocentonas, que em São Paulo opuseram as primeiras resistências à invasão estrangeira, que se há de operar com maior força entre famílias operárias residentes nos bairros pobres, sobretudo o Brás, o Belenzinho e o Bexiga, do que entre os italianos ricos, os *magnati*, que olhavam com desprezo a massa proletária. (idem, 1985, p.6)

4
O imigrante italiano: caricatura e fixação de estereótipos

> *À motuca da Caricatura estavam faltando asas. Deu-lhas um dia Gutenberg. Desde então viu-se a Caricatura sagrada a quarta arma de guerra do pensamento humano – e nunca mais correu calmo o sono dos reis...*
>
> Monteiro Lobato, *Ideias de Jeca Tatu*

Bananére no contexto de *O Pirralho*

No Brasil, a caricatura encontra terreno fértil nos periódicos humorísticos que começam a ganhar força, segundo Monteiro Lobato (1951, p.15), "só lá em meados de Pedro II", quando "entrou a germinar aqui, com sementes trazidas da Itália por Angelo Agostini", apesar de termos em casa material até para o riso de Rabelais. Até então, assinala Lobato, não sabíamos rir, porque tínhamos medo e, naquele início de século, esse medo deveria ser suplantado pelo riso.

Segundo Lobato, ao chegar ao Brasil, Angelo Agostini

> Olhou e viu em torno pouco mais que um vasto haras onde se faziam experiências de misturas étnicas. Havia a mucama, a

> mulatinha, o negro do eito, a negra do angu, o feitor, o fazendeiro, o *Jornal do Comércio*, dois partidos políticos etc. (ibidem, p.16)

No momento em que Lobato escreve, a "mucama" e o "negro do eito" já haviam sido libertos, pelos menos no papel. Mas havia ainda os fazendeiros e o feitor-capataz. Então tínhamos a República, o PRP, Hermes da Fonseca e as desilusões geradas pelo novo regime; o negro sem eito e nem eira; o bonde; a Light; as fábricas; o beletrismo; o Parnasianismo; todos os ismos; Bilac e Bananére; os periódicos, às centenas; o café e o braço imigrante. Prenúncios de uma tímida modernidade que convivia com as sombras de um passado recente, ainda presente e que insistia em ditar muitas regras em todas as esferas da sociedade. Enfim, um terreno propício às renovações, afinal, como bem observou Lobato (ibidem, p.10), "as cariátides não riem quando o peso que suportam é muito grande".

Naquele momento, além da explicação da nossa formação racial assentada na mescla das "três raças tristes" (Machado, A. A., 1988, p.77), o povo brasileiro suportava ainda o peso excessivo de uma cultura que, para Lobato (1951), já havia cruzado os limites da saúde e começado a derrubar suas primeiras pétalas; dos conflitos sociais; do futuro incerto, tudo acontecendo simultaneamente sobre um mesmo palco, onde vários elementos teatralizavam a dança eclética da indefinição. Para aliviar a alma desses excessos, prescreve Menotti Del Picchia em um artigo publicado em 1920, é preciso "rir!". Não um riso desinteressado, mas um riso desarticulador, que funcione como um mecanismo de desordem e reordenação do caos. Rir também uns dos outros – do fazendeiro, dos cartolas, do imigrante às voltas com a língua portuguesa, das instituições –, pois, segundo outra medida profilática, prescrita por Lobato (1951, p.7), "o rir-se um dos outros é da higiene humana".

Naquele início de século urgia sanear também a alma. O panorama dos jornais da época, traçado por Lobato, nos dá uma ideia dessa necessidade premente de rir:

> Anda para cinco meses que abrir um jornal vale tanto como abrir um porco de ceva, tal o bafio de sangue que escapa dos telegramas, das crônicas, de tudo. Ora, isto afinal engulha e sugere passeios por veredas afastadas do matadouro, onde os pés não chapinhem em lama de sangue nem se repastem os nossos olhos na rês humana carneada a estilhaços de obus. (ibidem, p.3)

Uma dessas "veredas afastadas do matadouro", sugerida por Lobato, seria a caricatura, definida por ele como "maldade velha que nasceu quando o animal que ri farejou no repuxo dos músculos faciais um meio de matar às claras – matar moralmente [...]" (ibidem). Era exatamente o que fazia a crônica humorística de Juó Bananére, tecida nas fímbrias da literatura oficial e, por isso mesmo, virulenta, derrisória, antropofágica.

A matéria-prima para a elaboração de suas sátiras Bananére a encontrava em abundância e a preço módico nas ruas e praças da metrópole: uma oralidade impregnada de sonoridades as mais diversas, representativa de todas as nacionalidades que se revezavam no *front* interno que havia se instalado na cidade. Ele tinha um alvo, ou melhor, vários – a sociedade, os políticos, os velhos costumes, a cultura oficial –, e as armas – a língua arrevesada que dava substância às suas crônicas e aguçava a sua engenhosidade. Para tanto, Marcondes Machado precisava de um álibi, de uma máscara que o isentasse diante dos alvos de suas críticas. Através do calunga Bananére, apropriou-se da fala estropiada do imigrante italiano, da qual imita alguns traços sonoros já contaminados pelo português acaipirado das ruas, elaborando, assim, uma caricatura verbal dessa algaravia, talvez como um único retrato possível a ser estampado nas páginas de um periódico da época.

Segundo Aurora Bernardini (1995, p.71), a comicidade de Bananére é o efeito fundamental dessa língua caricatural, não sistematizada, que utiliza tanto o código ortográfico português quanto o italiano, em que palavras das duas línguas são caoticamente misturadas com o intuito de parodiar a fala do imigrante italiano iletrado e usada pelo autor para fustigar os vícios da sociedade e

ridicularizar as obras literárias que dela emanavam, dos parnasianos aos futuristas.

O projeto cômico de Marcondes Machado funde a figura do ítalo-paulista criada por Voltolino com os traços do caipira, do palhaço de circo e do teatro popular, dando origem à figura histriônica de Juó Bananére. Suas sátiras tornam-se bastante significativas para a compreensão dos eventos históricos e sociais que se processavam na metrópole se colocadas nesse contexto em que se efetuavam "deslizamentos, sobreposições e fusões entre tradição, nativismo, modernidade e cultura popular" (Sevcenko, 1992, p.249-50).

Segundo Brito Broca (1991, p.240), "Foi *O Pirralho* que lançou esse escritor tão original e pitoresco em dialeto macarrônico ítalo-brasileiro, cujas crônicas de inventiva desopilante preparavam terreno para o Modernismo", fazendo-o, sobretudo, por ridicularizar muitos valores formais em que repousava nossa literatura. Por um lado, observa o autor, a revista se ligava ao clima "1900" e, por outro, já prenunciava o Modernismo, porém, "só a presença de Juó Bananére nas suas páginas constituía uma nota viva de irreverência e demolição" (ibidem) e, por esse motivo, sua produção o deixava mais próximo dos prenúncios modernistas.

Para Alfredo Bosi (1989, p.374-5), o estrangeiro, especialmente o italiano, significava um enxerto para o tronco luso-tupi da antiga São Paulo e começava a produzir mudanças de costumes, de reações psicológicas e, naturalmente, uma "fala nova" a espelhar os novos conteúdos. Segundo Maurício Martins do Carmo, com essa "fala nova" Juó Bananére preparou

> a recepção literária do Modernismo, amoldando gostos, imiscuindo falares do povo, problematizando a própria língua literária brasileira, que chamava para a sua formação a voz do *outro*. Não só a voz do iletrado, já meio domada pelo *caboclismo*, como a própria voz "estrangeira", que contribuía com sua parte para a tradição amalgamante e diferenciadora de nossa cultura. (Carmo, 1998, p.52, grifos do autor)

Embora Bananére tenha sido considerado porta-voz da colônia italiana, defensor dos imigrados, em suas sátiras o jornalista não trata exclusivamente da polêmica cultural daquela gente. Num primeiro plano, ele realiza uma inversão paródica do dialeto falado na cidade de São Paulo pelos imigrantes de origem italiana que misturava o calabrês, o napolitano e o vêneto com o português falado pela população mestiça e negra, e pelo caipira, a grande maioria recém-chegada à metrópole, e o fazia para criticar todas as esferas da sociedade republicana. Vera Chalmers (1990, p.35) assinala que essa mistura da língua do imigrante que se proletariza na cidade exprime, antes, o ponto de vista da elite a respeito da política, de modo que as sátiras de Bananére, em muitos aspectos, estariam muito mais a serviço da elite bem-pensante que do próprio imigrante. Chalmers avalia que, naquele momento, "A atitude da elite com respeito à imigração é ambivalente: de um lado simpatiza com o esforço do trabalhador estrangeiro em fazer a América; de outro, ridiculariza o 'carcamano' pelo oportunismo e falta de honestidade" (ibidem, p.37) A pesquisadora observa que o paternalismo da elite se explica, porque ela se sente como patrocinadora do italiano, já que a ideia da imigração em massa partiu do setor cafeeiro, com o fim da escravidão.

Quanto ao enfoque dado à problemática da aculturação do imigrado nas sátiras de Bananére, vale ressaltar que pelo menos em alguns instantes essa discussão passa a ocupar algumas linhas da sua produção. Na crônica "A migraçó", por exemplo, publicada em "O Rigalegio" em 23 de março de 1913, Bananére parodia a fala do proletário italiano que ainda não conseguiu ascender socialmente. Em outra, datada de 10 de janeiro de 1914, em chave satírica, Bananére retoma um debate envolvendo o contraste entre as cores, remontando a Michel Eugène Chevreul, idealizador da Lei do Contraste, dando origem à crônica "A legge dus guntrasto".[1] Nessa crônica,

1 Referência à Lei do Contraste, elaborada em 1839 pelo químico francês Michel Eugène Chevreul (1786-1889) e publicada no livro *A lei do contraste simultâneo das cores*. Segundo Will Gompertz, nesse livro Chevreul demonstrou como as cores adjacentes no círculo cromático influenciavam-se mutuamente (um tema recorrente até hoje na arte moderna). O sistema estudado pelo químico teria

Bananére se apropria de um tema caro à pintura, especialmente à arte moderna, para colocar em evidência os contrastes da vida social brasileira. Em termos gerais, a crônica elabora uma crítica ao mal--estar dos brasileiros ante os imigrados:

> A "legge dus guntrasto" é una robba che cada uno gusta d'aquilo chi non tê. Per insempio: Nun lugàro andove non tê intaliano come na Zanta Gatterina, tuttos munno gusta dos intaliano. Nun lugàro inveiz andove tê intaliano piore du gafagnotte, come qui in Zan Paolo, tuttos munno tê reiva dus intaliano, i anda dizeno chi a genti é garcamano insproratore. Insproratore é o diabolo che ti acarreghi, sô indisgraziato! (Bananére, 1914, p.15)

Na continuação, envereda para a sátira à polêmica envolvendo o casamento entre imigrantes europeus e brasileiros:

> Andove si pòde preciá migliore ista legge é nus ingazamente. Per insemple: – Un uomo chi tê un nariso du tamagno du tucano vai si gazá con una mogliére chi tê o nariso pichinigno chi a genti né s'inxerga. Outro insempio: – Un uòmo chi tê a perna diretta i non tê a perna sinistra tê di si gazá con una molhére chi non tê a perna diretta i tê a perna sinistra i vince-inversa. (ibidem)

Para finalmente descambar na sátira política, colocando em foco a relação entre Hermes da Fonseca e a cartunista Nair de Teffé:

> Porca miséria! che brutto imbróglio el ingazamente du Hermeze c'oa Naìria tambê un insempio, pur causa che tuttas robba só indifferenti nus doise. U Hermeze ero presidente da Republiga i a Naìria non ero: u Hermeze erro véglio i teria quattros figlio, a Naìria non é

---

sido usado por Georges Seraut (1859-1891) – pintor francês, pioneiro do movimento pontilhista – para responder ao Impressionismo, e por Robert Delaunay (1885-1941) – artista francês que utilizava o Abstracionismo e o Cubismo nas suas criações – como uma maneira de acrescentar alguma cor ao Cubismo (Gompertz, 2013, p.1.803).

> veglia i non tenia quattros figlio; o Hermeze é troxa i a Naìria, una óva che illa é. (ibidem)

Em outra crônica, intitulada "O nazionalizimo", publicada em *O Pirralho* em 1915, não muito distante dos debates correntes em torno da questão racial e nacionalista, após colocar em evidência as condições de existência do imigrante italiano pobre, Bananére questiona, numa atitude anárquica:

> I quali è a cunsequenza diste relaxamento? È qui os intaliano aqui non manda nada, quano puteva inveiz aguverná ista porcheria! Quale é a consequenza da bidicaçó de nostra forza e du nostro nazionalisimo? È chi nasce uma griança, a máia é intaliana, o páio é intaliano e illo nasce é un gara di brasiliano! Istu non podi ingontinuá, no! A voiz chi sono giovani i forte cumpette afazê a reaçó, cumbattê, vencê i dominá isto tudo! (idem, 1915, p.12)

Outras vezes, Bananére adota o ponto de vista do imigrado, satirizando o sentimento exacerbado de *italianità* sustentado por muitos italianos da colônia. É o que ocorre ao parodiar o poema "O estudante alsaciano", de Verhaeren:

> O studenti du Bó Ritiro
> Poesia patriótica
>
> (Premiata c'oa megadlia di pratina na insposiçó da Xéca-Slovaca i c'oa medaglia di brigliantina na sposiçó internacionale da Varzea du Carmo)
>
> Antigamenti a scuola éra rizogna e franga;
> Du veglio professore a brutta barba branga
> Aparicia un cavagnac da relia,
> Che pugna rispetto inzima a saparia.
> O maestro éra un veglio bunitigno,
> I a ascuola éra nu Billezigno.

Di tarde inveiz, quano cabava a scuola,
Tutto pissoalo iva saino in ligna,
Uguali come un bando di pombigna.
Ma assí chi a genti pigliava o portó,
Incominciava a insgugliambaçó;
Tuttos pissoalo intó adisparava,
I iva mexeno c'oa genti chi passava.

Oggi inveiz stá tutto mudado!
O maestro é un uómo indisgraziado,
Che o pissoalo stá muito chétamente
E illo giá quére dá na gente.
Inveiz un dí intrô na scuóla un rapazigno
Co typio uguali d'un intalianigno,
O perfilo inergico i o visagio bello.
Come a virgia du pittore Rafaello.
Stava vistido di lutto acarregado,
Du páio chi murreu inforgado.
O maestro xamô elli um dia,
I preguntô: – Vucê sabe giograffia?
– Come nó!? Sê molto bê si signore.
– Intó mi diga – aparlô o professore –
Quale é o maiore distritto di Zan Baolo?
– O maiore distritto di Zan Baolo,
O maise bello e ch'io maise dimiro
É sê duvida o Bó Ritiro.
O maestro furioso di indignaçó,
Batte con nergia u pé nu chó,
I grita tutto virmeligno:
– O migliore distritto é o Billezigno.
Ma um aguia du pequeno inveiz,
C'oa brutta carma disse otraveiz:
– O distritto che io maise dimiro,
É sê duvida o Bó Ritiro!
O maestro, furioso di indignaçó

Alivantô da mesa come un furacó,
I pigano un mappa du Braiz
Disse: Mostri o Bó Ritiro aqui si fô capaiz!
Aóra o piqueno tambê si alivantó
I baténo a mon inzima o goraçó,
Disse: – O Bó Ritiro stá aqui! (idem, 2001, p.18-9)

"O estudante alsaciano", de cunho patriótico, baseava-se na polêmica envolvendo França e Alemanha sobre a posse da Alsácia--Lorena. Na paródia, ao subverter o patriotismo e o nacionalismo do poema de Verhaeren, Bananére nivela o estudante alsaciano ao do Bom Retiro, registrando o confronto entre os bairros de São Paulo. Nesse embate, o professor defende o Belenzinho e o aluno expressa seu apego ao Bom Retiro: "O distrito che io maise dimiro,/ É [...] o Bó Ritiro!", e, diante da solicitação do mestre para que aponte no mapa do Brás o Bom Retiro, o estudante bate a mão no coração e diz: "O Bó Ritiro stá aqui!" (ibidem).

Ao parodiar a famosa fábula "O lobo e o cordeiro", de La Fontaine, Bananére associa, com agudo engenho, a figura do "gorderigno" à do "carcamano", satirizando as relações capitalistas antropofágicas que se processam na cidade:

O lobo e o gorderigno
Fabula di Lafontana
Traduçó du Bananére

Un dia n'un riberó
Chi tê lá nu Billezinho,
Bebia certa casió
Un bunito gorderinho.

Abebia o gorderigno,
Chetigno come un Jurití,
Quano du matto vizigno
Un brutto lobo saì.

O lobo assí che inxergô
O pobre gordêro bibeno,
O zoglios arrigalô
I lógo giá fui dizeno:

– Olá! ó sô gargamano!
Intó vucê non stá veno,
Che vucê mi stá sujano
A agua che io stô bibeno!?

– Ista é una brutta galunia
Che o signore stá livantáno!
Vamos xamá as tistimunia,
Foi o gordêro aparlano…

Non vê intô sa excelencima,
Che du lado d'imbaixo stó io
I che nessun ribêro no rio,
Non gorre nunca p'ra cima?

– Eh! non quero sabê di nada!
Si vucê non sugiô a agua,
Fui vucê chi a simana passada
Andó dizeno qui io sô un pau dagua!

– Mio Deuse! che farsidade!
Che genti maise mintirosa,
Come cuntá istas prosa,
Si tegno seis dia d'indade?!

– Si non fui vucê chi aparlô,
Fui un molto apparicido,
Chi tambê tigna o pello cumprido,
I di certo é tuo ermô.

– Giuro, ó inlustro amigo,
Che isto tambê é invençó!
Perché é verdade o che digo,
Che nunca tive un ermô.

– Pois se non fui tuo ermó,
Cabemos con ista mixida;
Fui di certo tuo avó
Che mexê c'oa migna vida.

I aveno acussi parlato,
Apigó nu gorderigno,
Carregó illo p'ru matto
I cumeu illo intirigno.

MORALE: *O que vale nista vida é o muque!* (ibidem, p.13-5)

A trajetória literária de Bananére é marcada por uma vasta produção humorística, porém raras vezes o drama da integração do imigrante italiano é colocado como prioridade em suas sátiras. Sua contribuição, inegável para a fixação do italiano na literatura de ficção, reside no fato de o escritor ter utilizado traços de sua fala e reforçado os estereótipos acerca dos costumes e da assimilação desse elemento num momento em que a população nacional ainda olhava para o estrangeiro com um olhar enviesado. Por outro lado, o momento crítico vivido pela sociedade permitiu que as sátiras de Bananére preparassem, gradativamente, a recepção do imigrado. Conforme Monteiro Lobato (1951), era preciso que a sociedade voltasse a rir para liberar-se das mazelas sociais, das desilusões trazidas pela República. A caricatura era o caminho e passava a ser um produto mais assimilável à medida que adotava temas populares, espelhando a voz muitas vezes silenciosa ou silenciada da sociedade paulista. Naqueles dias, a caricatura ganhava também estatuto de máscara, mas de uma máscara que, paradoxalmente, passava a revelar, como aquela endossada por Marcondes Machado.

Carregada de subjetivismo, a caricatura do imigrante condensava, pela deformação, informações que levavam a um julgamento de valor. Desse modo, a sociedade paulistana se via representada na figura e pela fala do italiano, uma vez que o momento histórico, com todas as suas implicações, exercia grande importância para a leitura e compreensão daqueles traços estereotipados.

Sobre a recepção das sátiras de Bananére, temos notícia através de uma nota editorial publicada no n. 144 de *O Pirralho*, de 23 de maio de 1914, página 11, a qual procura explicar a saída do jornalista do semanário a partir do n. 143:

> *Juó Bananére*, esse velho companheiro que conosco trabalhava desde os primeiros números do *Pirralho*, por motivo de ordem particular, deixa doravante de continuar a sua brilhante seção até há pouco com muito garbo mantida na nossa revista.
>
> "As cartas d'Abaixo Piques" e depois o "Rigalegio", criações suas, marcaram uma época na nossa imprensa, fazendo um grande sucesso, aliás justíssimo, devido o talento mordacíssimo e a fina verve de Juó Bananére.
>
> As cartas do Bananére, no seu engraçadíssimo *macarrônico*, entraram nos altos salões de S. Paulo, recitadas com muita graça por finas *mademoiselles* e encheram as ruas nas bocas populares dos moleques, dos carregadores, dos jornaleiros. Maior aspiração, não pode ter quem labuta na imprensa.
>
> Lamentando a ausência de Juó Bananére, esperamos que o seu sucessor nesta redação, não desmereça a grande popularidade e disso estamos certos, do brilhante redator do "Rigalegio". Ao Alexandre Marcondes Machado, brilhante Juó Bananére, um abraço de agradecimento e votos de felicidades do *Pirralho* amigo. (*O Pirralho*, 1914)

A nota nos dá uma ideia da aceitação das sátiras de Bananére no contexto da sociedade paulistana. O efeito catártico que o riso suscitado por seus escritos exerce no leitor pode ser atestado em outra nota editorial intitulada "Juó Bananére", publicada no n. 207 de *O*

Pirralho, no dia 27 de novembro de 1915, em que se anuncia a saída do jornalista do semanário:

> Deixou de fazer parte desta revista o talentoso moço Alexandre Marcondes Machado, que sob o pseudônimo de Juó Bananére vinha desopilando o fígado dos nossos leitores.
>
> Ao ótimo companheiro os nossos agradecimentos com os melhores votos de felicidades. (*O Pirralho*, 1915)

No artigo intitulado "Bilac e Juó Bananére", Brito Broca (1959) sugere que o verdadeiro motivo da saída do escritor estava associado à visita do poeta Olavo Bilac a São Paulo em outubro de 1915. Nos n. 204 e 205, o jornalista faz contundentes paródias do discurso nacionalista do poeta parnasiano, que, naquela ocasião, havia sido aplaudido pela imprensa local, inclusive por *O Pirralho*. Broca assim expressa suas suspeitas: "Haveria alguma relação entre essa retirada de Juó Bananére de *O Pirralho* e a paródia ao discurso de Bilac, poucos dias antes? Não sabemos. Mas a coincidência leva-nos a supor que sim" (idem, 1991, p.333).

Pathé-Baby (1926) e *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927)

Quando a primeira redação pública de *Pathé-Baby* apareceu no *Jornal do Comércio*, em 22 de novembro de 1925, António de Alcântara Machado – antes de viajar à Europa – já havia publicado na página literária daquele periódico, intitulada "Só aos domingos...", três composições de *Brás, Bexiga e Barra Funda*: "Gaetaninho" (25/1/1925), "Carmela" (1/3/1925) e "Lisetta" (8/3/1925), com as seguintes anotações ao final: "(De um possível livro de contos: ÍTALO-PAULISTAS)" e "(Para um possível livro de contos: ÍTALO-PAULISTAS)" (Lara, 1982, p.14).

Enquanto em *Pathé-Baby* (1926) o autor reúne crônicas de viagem, realizando um trabalho bem mais próximo da reportagem,

em *Brás, Bexiga e Barra Funda* ele classifica seus escritos como contos, "acontecimentos de rua", "episódios de rua". Apesar de ser essa uma obra de ficção, pretende constituir-se também como uma representação da realidade, intenção assinalada pelo próprio escritor: "Estes contos não nasceram contos: nasceram notícias" e estão comprometidos em "fixar tão somente alguns aspectos da vida trabalhadeira, íntima e quotidiana desses novos mestiços nacionais e nacionalistas" – o imigrante italiano.

Em *Pathé-Baby* os episódios são apresentados como se fossem parte integrante de uma reportagem cinematográfica dos locais visitados por Alcântara Machado na Europa. De acordo com Cecília de Lara (1982, p.22), "nada significaria essa ligeira sugestão – nascida da máquina de filmar[2] – se não houvesse a impregnação na própria maneira de captar a realidade, reconstituída em *flashes*, que valorizam os detalhes visuais [...]".

Embora em *Brás, Bexiga e Barra Funda* Alcântara Machado adote o mesmo procedimento de estilo, a mesma técnica descritiva e de elaboração textual empregada em *Pathé-Baby*, naquele livro, segundo Cely Arena (1999, p.160),

> as características dos personagens nascem da fixação instantânea de algum detalhe destacado no momento da ação. A construção dos personagens é resultado da alternância entre o contar e o mostrar. Em vez da adjetivação tradicional, são os fatos e dados concretos que as caracterizam, cinematograficamente.

Para muitos críticos de Alcântara Machado, a técnica cinematográfica foi um dos vieses pelos quais o escritor se deixou enveredar na construção de sua prosa. Em *Pathé-Baby*, por exemplo, é

2 De acordo com João Valentino Alfredo (2012, p.312), o título da obra de Alcântara Machado, *Pathé-Baby*, remete à câmera cinematográfica de mesmo nome produzida pela companhia Pathé, presente no Brasil desde 1906. A câmera e o projetor, ambos para uso doméstico, com película de 9,5 milímetros e registro em dezesseis quadros por segundo, desenvolvidos em 1923, eram a sensação do turista de então.

colocado em foco o plano da realidade (suas impressões de viagem à Europa); em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, o plano da ficção (cenas e fatos corriqueiros dos bairros que dão título à obra). No entanto, em ambos os casos, realidade e ficção se fundem.

Francisco de Assis Barbosa define a obra de Alcântara Machado como "obra de ficcionista de temas urbanos" (Barbosa, 1982, p.7) voltada para o cotidiano de uma São Paulo que iniciava sua violenta transformação urbana, mantendo estreitas relações com a arte cinematográfica: "[A. A. Machado] valeu-se da multiplicidade e movimento de imagens, na comunicação direta e instantânea, ao mesmo tempo concisa e dinâmica, características da sua prosa ágil e flexível" (ibidem).

Oswald de Andrade também reconhece o estilo cinematográfico e de reportagem de *Pathé-Baby* em sua "Carta-oceano", espécie de prefácio escrito para o livro de Alcântara Machado:

> Culpa sua ter exgottado literatura viagens esse cinema com cheiro que é Pathé-Baby. [...] Pathé-Baby é reportagem. (Andrade, O., 1982, p.12)

Contrapondo-se ao que havia dito Oswald sobre *Pathé-Baby*, Ronald de Carvalho assim se expressa sobre a obra em uma resenha publicada no *Jornal do Comércio* de São Paulo em 30 de março 1926:

> Rio 26 de Março – Meu caro Alcântara Machado, você criou a poesia do cartaz no Brasil. *Pathé-Baby* está acima do cinema, porque tem volume aéreo, tem desenvolvimento lírico, tem todos os tons puros que exprimem os dados do real. O Oswald não tem razão. *Pathé-Baby* não é reportagem. Como o *Arlecchino* de Soffici também não é reportagem. Reportagem é descrição. *Pathé-Baby* é um estilo. (Carvalho apud Lara, 1982, p.53)

Mário de Andrade adota uma postura semelhante à de Ronald relativamente ao livro de Alcântara Machado:

> Estas viagens apesar de todo realismo delas estão no polo oposto ao da reportagem. É impossível conhecer Londres e Lucca por *Pathé-Baby*. O autor só empregou o pouco da realidade objetiva delas que concordava com a realidade subjetiva, o sentimento que estas cidades provocaram nele. (Andrade, M., 1926)

Na verdade, quando viaja para a Europa, Alcântara Machado já tinha uma visão estereotipada do italiano e de seu comportamento, a qual já vinha se formando havia algum tempo no âmbito da cultura nacional: uma visão do europeu colonizado na América, habitante dos bairros operários de São Paulo. Ao partir, leva tais impressões consigo, o que podemos depreender, pelo menos de forma implícita, da leitura de trechos de um artigo estampado no *Correio Paulistano* no dia 25 de fevereiro de 1925, que se refere à publicação de *Pathé-Baby*. O artigo, sem assinatura (apud Lara, 1982, p.51), dizia:

> O sr. António de Alcântara Machado, escritor modernista, acaba de publicar *Pathé-Baby* – Interessante livro de crônicas ligeiras e de impressões referentes à viagem que o A. realizou pelo Velho Mundo. [...] Pena, é, também, que os seus olhos só tivessem fotografado o que as cidades apresentam de pouco recomendável e de menos estético. [...] Não há viajante que se enleve, de preferência, pelos trechos escusos, pelos becos mal iluminados, pelos traços inferiores das paisagens urbanas… Tudo, para o A., denota imundície, exala mau cheiro, está cheio de moscas. A tela cinematográfica de suas observações de viagem é um sucessivo pintalgar de defeitos, de cacoetes morais e físicos, de aleijões arquitetônicos, de monturos nauseabundos, nos quais não viceja uma flor de beleza efêmera.

O lado grotesco dessas descrições, especialmente das que se referem às cidades italianas, sobre as quais o escritor projeta um olhar mais demorado, pode ser revelador de suas convicções político-ideológicas, de sua postura antifascista, como nos leva a entender Francisco de Assis Barbosa (1988, p.43):

> Antifascista da primeira hora, António de Alcântara Machado riu de Mussolini, desde as suas crônicas de impressões de viagem à Europa, enviadas da Itália em 1925 [...]. Daí por diante, não perdoará as fanfarronadas do *Duce*, o ridículo, os horrores e as misérias da "nova ordem".

Por outro lado, Carelli (1985) considera que, com *Pathé-Baby*, Alcântara Machado inaugura uma espécie de paródia da literatura de viagem, asseverando que a leitura da obra "parece-nos um preâmbulo indispensável ao estudo de *Brás, Bexiga e Barra Funda*", especialmente "porque essa crônica de viagem marca uma ruptura da escritura em relação à retórica bacharelesca e contém uma visão original da Europa" (ibidem, p.155-6). Após explicar que o nome Pathé Baby se referia aos aparelhos de cinema utilizados na época, indicação confirmada pelas ilustrações de Paim (Vieira) relativamente às cidades europeias visitadas pelo escritor, Carelli observa que o estilo cinematográfico de Alcântara Machado assim se caracteriza pelo fato de passar "do grande plano à tomada panorâmica, graças a um recorte e a uma montagem cujo ritmo denota o dinamismo e a abundância da vida" (ibidem, p.156).

As descrever cenas da vida cotidiana e focalizar os aspectos ridículos de uma Europa que os brasileiros tendem a mitificar, o escritor desmonta certos clichês e, ao mesmo tempo, reforça uma série de estereótipos acerca do italiano e do estrangeiro de modo geral, expressando oportunamente sua opinião sobre o assunto na imprensa paulistana:

> Entre nós se caçoa muito dos brasileiros que descobrem o Brasil na Europa. Pois é uma caçoada muito tola. Porque só lá fora mesmo é que se pode fazer uma ideia justa do colosso que isto é. Vendo aqueles homens esgotados. Aqueles campos chupados. Aquelas tradições asfixiantes. Os milhões de vagabundos à força. Aquele desânimo. O cerebralismo doentio dos mentores. A tremenda revolta dos dirigidos. A luta carniceira pela vida. A indecisão do presente. O receio do amanhã. E a fome. O desespero. A esterilidade. (Machado, A. A., 1940, p.75)

Estereótipos e deformidades físicas e morais

Em *Pathé-Baby* Alcântara Machado (1982) consagra às cidades italianas 10 capítulos dentre os 18 que compõem o conjunto da viagem através da Europa. Ao caminhar pelas ruas de Milão, o olhar do escritor observa "Italianas lindas. A qualquer hora. Alugáveis ou não. Olhos de tragédia. Atitudes de mulher fatal" (ibidem, p.87), descrições que remetem imediatamente à paródia que Bananére faz aos "Versos de um viajante",[3] de Castro Alves, os quais se transformam em "Sodades di Zan Paolo", em que o jornalista satiriza o saudosismo do poeta romântico nos versos que cantam as "bellas figlia lá du Bó Ritiro" (Bananére, 2001, p.40), bairro paulistano que abrigava costureirinhas, operárias e também prostitutas. A poética alacridade das italianinhas dos bairros operários de São Paulo foi igualmente lembrada por Alcântara Machado em alguns dos contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda*.

Ainda em Milão, ganham formas extraordinárias figuras de "Homens caricatos", de "Elegância desopilante", descrições muito próximas das caricaturas de Voltolino:

> Não usam chapéu: usam juba. Formidável. Os cabelos formam chumaços. Calças sacos. Os paletós param inesperadamente. Bengalinha em punho, os terríveis com o olhar despem e apalpam as mulheres. Reúnem-se em grupos, riem e cantarolam, gesticulam, berram, cospem e assobiam. ("Milão") (Machado, A. A., 1982, p.87)

Nessa sobreposição de imagens pitorescas, Alcântara Machado concebe imagens dos italianos semelhantes às transplantadas, mais tarde, para as páginas de *Brás, Bexiga e Barra Funda*:

3 "Tenho saudade das cidades vastas,/ Dos ínvios cerros, do ambiente azul.../ Tenho saudade dos cerúleos mares,/ Das belas filhas do país do sul!" (Alves, 2005, p.154).

As casas de moda (AO CHIC PARISIENSE, SÃO PAULO--PARIS, PARIS ELEGANTE) despejam nas calçadas costureirinhas que riem, falam alto, balançam os quadris como gangorras.

Saem à rua suja de negras e cascas de amendoim. [...] torcendo a belezinha do queixo cospe e cachimba, cachimba e cospe.

[...] Giuseppe Santini berra no corredor.

E – raatá! – uma cusparada daquelas. ("Carmela") (idem, 1988, p.82-3)

Veio desde a estação até a Avenida Higienópolis com a cabeça para fora do automóvel soltando cusparadas. Apertou o dedo no portão. Disse uma palavra feia. Subiu as escadas berrando. ("Notas biográficas do novo deputado") (ibidem, p.109)

Seu Americo Zamponi soltou um palavrão, cuspiu, soltou outro palavrão, bebeu, soltou mais outro palavrão, cuspiu. ("O monstro de rodas") (ibidem, p.114)

Da mesma forma em *Pathé-Baby*:

O homenzinho espeta na piteira de pau um toco de cigarro, acende-o, e recita a história do palácio [*il palazzo di Donn'Anna*]... Terrível d. Anna! Messalina para pior. E quando enjoava de um amante (tremendo!)...

– ... *lo buttava nel mare!*

Cusparada de nojo.

[...]

As mulheres gesticulam manchadas de sujeira no rosto [...], escarram e gesticulam. ("Nápoles") (idem, 1982, p.145-6)

A Via Vecchia é uma cadeira de pedra que recebe sujeira das casas macróbias e cuspo dos velhos sentados nas soleiras medievais. ("Perugia") (ibidem, p.156)

Tanto em *Pathé-Baby* como em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, a repetição de cacoetes físicos e até morais das personagens contribui inegavelmente para a fixação de estereótipos do italiano no inconsciente do leitor. As duas obras em foco revelam um olhar muitas vezes satírico, irônico, a partir do qual mulheres, homens, crianças, ambientes, não raro, são apresentados ao leitor de uma maneira um tanto perversa, pitoresca até, conforme observa Sérgio Buarque de Holanda (apud Marques, 2013, p.163): "Dói às vezes a carência de ingenuidade, lucidez quase perversa, quase impiedosa, que ele bota nas suas descrições". Na tentativa de isentar Alcântara Machado de ter tomado qualquer partido prévio antes de elaborar sua caricaturesca descrição das cidades e costumes europeus, Holanda observa "que se trata dum turista apressado, sem muito tempo pra tomar amor pelas coisas e que fica satisfeito dizendo como elas são" (ibidem).

> O objetivismo do livro de António de Alcântara Machado – porque *Pathé-Baby* é extremamente objetivo, apesar de seu autor aparecer de vez em quando com um esplêndido caricaturista – dissipa a suspeita de que ele tenha tomado qualquer partido prévio antes de se dispor a descrever suas impressões através dessa Europa "gostosa e ridícula". O que ele faz, e talvez sem querer, é fornecer um excelente correlativo a quanto alguns estrangeiros cultos e irritados têm escrito da nossa civilização desajeitada. (ibidem)

Esses posicionamentos do escritor são, na verdade, traços de um forte subjetivismo que não deve ser mascarado pela objetividade de uma câmera fotográfica. A Pathé-Baby parece ser estrategicamente direcionada pelo olhar perscrutador do viajante Alcântara Machado.

Enquanto visita as cidades italianas, o escritor registra cenas e descreve ambientes que retratam as reais condições nas quais se encontram as cidades italianas sob o regime fascista. Para isso, Alcântara Machado (1982) opta pela construção de um quadro pitoresco e desolador dos ambientes por ele visitados, demonstrando uma clara preferência pelos "trechos escuros", pelos "becos mal iluminados",

pelos "traços inferiores da paisagem urbana", onde tudo denota "imundície", exala mau cheiro, está cheio de "moscas". Assim é que, dentre as tantas figuras que povoam as ruas de Milão, ele coloca na mira de sua Pathé-Baby as "meretrizes do corso Vittorio Emanuele"; os "vendedores de camafeus e cartões-postais" que são como "sarna" para os estrangeiros nas escadarias do Duomo.

Ao visitar o Teatro Romano, em Florença, descreve as ruínas apenas como "degraus carcomidos", cheios de "musgo" e de "moscas", "pedras soltas" e "grilos", enquanto, em Lucca, só consegue visualizar nas ruas o "sol" e mais "ninguém", restando apenas "silêncio e pernilongos". A presença da poeira em tudo o que o olhar do escritor consegue alcançar confere também às ruas e cidades italianas uma sensação de abandono, como se tudo ali estivesse literalmente entregue às moscas, como em Siena:

> Há seis meses não chove. Luta de dois cachorros. O sol escorrega perpendicularmente. PURGANTOLO *è l'ideale dei purganti (non disturba affatto)*. Moscas. Moscas. ("Siena") (Machado, A. A., 1982, p.139)

Em Nápoles:

> Cortinas de pó. O automóvel, modelo 1908, abre-as pulando no calçamento execrável. [...] As árvores da Vila Comunale usam vestidos de poeira. [...] Moleques, bonecos de trapos, refocifelam em montes de areia. ("Nápoles") (ibidem, p.145)

Em Perugia:

> O automóvel que vem de Chiusi descarrega americanos empoeirados nos braços do Grande Albergo Brufani. ("Perugia") (ibidem, p.155)

Essa impressão de abandono se torna mais evidente neste trecho de "Nápoles", no qual o escritor descreve personagens anônimas,

cenas e ambientes que fazem uma ligeira alusão aos cortiços e ruas dos bairros operários de São Paulo:

> De longe o mau cheiro anuncia a podridão. Podridão que se vende, como peixe, na Piazza del Mercato.
>
> A seguir, Strada del Lavinaro. Sentina habitada. As casas unem-se por varais coloridos. O vento balança as calças remendadas e os cobertores furados.
>
> Cozinhas ao ar livre. Confusão de mostras de sapatos, de tabaco, de roupas, de verdura. Crianças nuas pulando em poças de água verde. Mulheres amamentando. Burricos. Fedor de aglomeração pública. Panelas de macarrão. Mixórdia de cortiço. Mãos magras, abaixadas, catando pedaços de pão e tocos de cigarro. A Traviata fanhosa (tarari-tarará-tarari) de um realejo torto. Flores de papel. Imagens santas. Tascas.
>
> – *Signori, tengo una bella guagliona.*
>
> Dois olhos lindos de miséria. Gestos obscenos. Pilhas de parmesão e grana. Blasfêmias compridas. Bandeirinhas tricolores. Cartazes. OMMAGGIO A MARIA S. S. DEL CARMINE! VIVA MARIA S. S. DEL CARMINE! Em baixo a carvão: Morra!
>
> Uma velhinha corcunda dançando a tarantela ao som de uma orquestra de assobios garotos. Caçada desesperada de piolhos na soleira de uma porta. Algazarra e moscas. Pitoresco.
>
> Saudade da creolina! ("Nápoles") (ibidem, p.146-7)

Esse retrato de Nápoles, pintado com tons grotescos, assemelha-se, em muitos aspectos, àquele esboçado por um cronista anônimo em visita às ruas do Brás, em 1919:

> [...] para lá dos vestígios das antigas fortificações do aglomerado de Anchieta, vegeta uma população imerecedora das atenções dos nossos governantes, para a qual olhamos com o desprezo de senhores feudais a servos e vilões. Sejamos justos. [...] Ali vivem os que nos conquistaram a hegemonia industrial no país e na América do Sul. No entanto, penetremos naquele bairro e veremos a injustiça com

> que é tratado. Afastemo-nos das artérias principais e depararemos com o descalabro das suas ruas, esburacadas e lamacentas, intransitáveis nos dias chuvosos, inabitáveis, pela nuvem de poeira que as envolve, quando faz sol. E a iluminação? Dessa nem é bom falar. (apud Sevcenko, 1992 p.130)

Embora *Brás, Bexiga e Barra Funda* pretenda ser a representação da vida operária de São Paulo, nele as descrições do cotidiano são raras e menos pitorescas do que em *Pathé-Baby*. Cita-se, no conto "Carmela", uma "rua suja de negras e cascas de amendoim" (Machado, A. A., 1988, p.87); em "Amor e sangue" comenta-se que "as bananas na porta da QUITANDA TRIPOLI ITALIANA eram de ouro por causa do sol" e que "não adiantava nada que o céu estivesse azul porque a alma de Nicolino estava negra" (ibidem, p.93); em "Corinthians (2) vs. Palestra (1)", desenha-se a imagem dos "bondes formando cordão", apinhados, com "gente no estribo. E gente na coberta. E gente nas plataformas. E gente do lado da entrevia" (ibidem, p.107). Nesse último trecho, o emprego do polissíndeto reforça a ideia da itinerância e do burburinho típicos da metrópole.

Mesmo retratando figuras do mundo real, em suas crônicas de viagem Alcântara Machado parece recriá-las de uma forma caricaturesca, estereotipada, ridicularizando, muitas vezes, o comportamento, a indumentária, ou contrapondo-as, fazendo com que os extremos de certas situações acabem por adquirir uma carga cômica, e às vezes irônica, como nos excertos a seguir:

> Sacudindo o hábito branco, diz o padre balofo (que olhos tão vazios!):
>
> – *Da venticique anni che non mangio carne. E sono grasso lo stesso...*
>
> Afaga a pança tremelicante. Ri. Ri. E aponta uma porta envidraçada:
>
> – *Li è nostra piccola fabrica di liquori e cioccolato.*
>
> Está justificada a pança. ("Florença") (idem, 1982, p.113)

> Sob os pórticos da Piazza Inferiore di S. Francesco, o franciscano de hálito fedorento limpa os dentes com o polegar. ("Assis") (ibidem, p.161)

Esse procedimento que ridiculariza sarcasticamente os hábitos europeus é recorrente nos contos ítalo-paulistas, nos quais o escritor insiste em colocar em evidência a falta de polidez do imigrado, contrapondo-a ao comportamento tido como padrão pela sociedade niveladora:

> Gennarinho desceu na estação Sorocabana com o nariz escorrendo. Todo chibante. De chapéu vermelho. Bengalinha na mão. [...]
>
> Tomou o coche Hudson que estava à sua espera. Veio desde a estação até a Avenida Higienópolis soltando cusparadas. Apertou o dedo no portão. Disse uma palavra feia. Subiu as escadas berrando.
>
> – Tire o chapéu.
>
> Tirou.
>
> – Diga boa-noite.
>
> Disse.
>
> – Beije a mão dos padrinhos.
>
> Beijou.
>
> – Limpe o nariz.
>
> Limpou com o chapéu. ("Notas biográficas do novo deputado") (idem, 1988, p.109)

> O professor seu Serafim [...] limpava os ouvidos com o canivete. ("Tiro de Guerra nº 35") (ibidem, p.88)

> Carmela raspando a penugenzinha que lhe une as sobrancelhas com a navalha do tripeiro Giuseppe Santini. ("Carmela") (ibidem, p.87)

Outras vezes Alcântara Machado insiste em retratar defeitos físicos que acentuam deformações desmistificadoras da fisionomia do elemento europeu. Em *Pathé-Baby* (1982), por exemplo, descreve "uma família de estrábicos louros" de Siena; no episódio "garotos",

de Nápoles, ele diz que "o mais velho tem uma cicatriz no queixo. O outro é estrábico"; em "vedere napule...", "Sorrento, Castellamare e Torre Annunziata arriscam olhinhos vesgos", enquanto em Veneza, "a pedido do dinheiro norte-americano, um realejo vesgo esganiça". Em *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1988), Gaetaninho entra em casa com "o rosto tão feio de sardento", enquanto Bianca, a companheira de Carmela, é "estrábica e feia", ostentando "olhos cheinhos de estrabismo".

Agripino Grieco (Grieco et al., 1936) salienta que, em *Pathé-Baby*, "os sentimentos respeitáveis", envolvendo patriotismo, moral, religião, o escritor "os decompõe com uma perversidade metódica, para em seguida recompô-las burlescamente", sugerindo, "Nos sítios mais graves [...], uma atmosfera jocosa" em que "os heróis, os gênios, os vultos históricos mais venerados são substituídos por imagens grotescas, de uma engenhosa comicidade", como podemos atestar nos excertos a seguir:

> Em Lucca, Giuseppe Garibaldi e Vittorio Emanuele II descansam de seu giro monumental pela Itália, em cavalos de bronze e rabo comprido. Enfrentam a posteridade (uma bobagem) de pé. Silêncio e pernilongos. Só. ("Lucca") (Machado, A. A., 1982, p.133)

> Verdi, Umberto I, Garibaldi, outros notáveis, em oleogravuras de salão de engraxate, são exemplos pregados nas paredes do convento feito colégio, para edificação diária dos meninos. ("Assis") (ibidem, p.162)

Nesta outra passagem, que parece dialogar intertextualmente com a novela de Frate Cipolla, do *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, Alcântara Machado coloca em dúvida, por meio de uma fina ironia, a autenticidade das relíquias expostas nos lugares sagrados da Itália:

> Nos armários da Sagrestia Segreta, um espinho da coroa de Cristo, o véu de Nossa Senhora, uma lasca da cruz do calvário, um braço de S. Antonio di Padova, outro de S. Estanislao, uma porção

> de cousas de S. Francesco são de autenticidade garantida. Pelo sacristão, que recebe duas liras. Autênticas. ("Assis") (ibidem)

E, satirizando as milícias fascistas e as indústrias que ajudavam a fortalecer a bandeira negra do partido:

> Sete de Junho. Bodas de prata do rei com o trono. Embandeiramento patriótico dos mastros, dos veículos, dos balcões, das montras, das lapelas. Espetada em tudo, a bandeira tricolor. Gritos de cartazes: *VIVA EL RE! VIVA IL FASCIO! VIVA IL DUCE!* Taratá-tchim-bum de bandas ambulantes. Cada peito de oficial é um anúncio de estabelecimento fabril premiado em cincoenta exposições universais. ("Milão") (ibidem, p.90)

Italofobia e antifascismo: uma leitura possível?

Alguns estudiosos da obra de Alcântara Machado apontam para a falta de profundidade de suas personagens, chegando inclusive a afirmar que o autor se limitou apenas à criação de tipos e a generalizações superficiais que no fundo escamoteiam seu preconceito de "paulista quatrocentão" contra os imigrantes. Segundo Carelli (1985, p.11), "os textos referentes aos italianos de São Paulo são objeto de interpretações diametralmente opostas", de modo que,

> Para uns, o autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* é o primeiro a transpor essa realidade social para a literatura, e nisto é inovador, pois mostra as mudanças substanciais de sua cidade. Para outros, Alcântara Machado conserva os preconceitos de sua casta aristocrática contra os italianos, e a modernidade formal de seus contos não deve mascarar para nós seu atavismo paulista. (ibidem)

A polêmica começa em torno de *Pathé-Baby*, em que o escritor enumera uma série de estereótipos também recorrentes em *Brás, Bexiga e Barra Funda*: italianos que gesticulam, berram, cospem,

proferem palavrões etc. Carelli (ibidem, p.158) salienta que essa representação irreverente da Itália e dos italianos não visa a degradar a imagem daquele povo, apoiando-se num artigo do próprio Alcântara Machado, "Seis inocentes anedotas sobre o fascismo", em que o escritor explica que tais imagens "não podem ofender os italianófilos [...], porque elas provam que apesar dos pesares, dos purgantes e das pauladas, aquele povo ótimo continua sendo dos mais inteligentemente engraçados deste mundo sublunar" (Machado, A. A., 1940, p.181).

Talvez essas anedotas não sejam tão "inocentes" assim, como apregoa o autor, e que essa tenha sido uma forma irônica de desacreditar o regime fascista aos olhos dos italianos no Brasil, visto que o *fascio* tentava expandir-se e ganhar simpatizantes no exterior. Esses objetivos expansionistas foram claramente discutidos no livro *L'oro verde del Brasile* por Domenico Bartolotti (apud Carelli, 1985, p.68):

> O fascismo tem a alta missão de reunir os italianos que se encontram no estrangeiro e o puríssimo encargo de manter acesa a chama do amor patriótico em todos os filhos da Itália... Devemos também tentar fazer com que o produto do albor de nossos irmãos não beneficie apenas o país estrangeiro que os acolhe, mas que direta ou indiretamente ele sirva à Pátria, esta Nobre Mãe que não deve jamais ser esquecida.

Uma relativa parcela da massa italiana residente em São Paulo adere aos ideais fascistas e isso, sem dúvida, contribui para que o elemento peninsular sustente ainda fortes laços com a Itália, o que a torna impermeável à nacionalização, o que podemos concluir com base no depoimento de Armandinho do Bixiga, concedido a Júlio Moreno (1996, p.48):

> Aqui no Bixiga era uma Itália. [...] Na minha casa, a Itália é a Itália. A bandeira que estava lá era a da Itália; o busto que estava lá não era do Getúlio, mas do Mussolini. O rádio, quando escutava, era para escutar coisa da Itália; o jornal que vinha era o *Fanfulla*. [...] A gente era obrigado a gostar da Itália. Quase o Brasil passava despercebido.

Naquela época, relata Armandinho, tudo girava em torno da Itália; era "Itália e mais Itália. Porque a Itália isto, porque a Itália aquilo. E a Itália quer, a Itália faz, a Itália é, a Itália manda" (Machado, A. A., 1988, p.122), redundando num jacobinismo extremado, que, por vezes, incomodava o nosso nacionalismo. Jacobinismo que, aliás, Alcântara Machado não deixou de registrar em *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Tanquillo Zampinetti, por exemplo, punha cadeiras na calçada depois do jantar e, ao lado do amigo Carlino Pantaleoni, proprietário da Quitanda Bella Toscana,

> Falava tanto que nem parava na cadeira. Andava de um lado para outro. Com grandes gestos. E era um desgraçado: citava Dante Alighieri e Leonardo da Vinci. Só esses. Mas também sem titubear. E vinte vezes cada dez minutos. Desgraçado. O assunto já sabe: Itália. Itália e mais Itália. Porque a Itália isto, porque a Itália aquilo. E a Itália quer, a Itália faz, a Itália é, a Itália manda. (ibidem)

Giacomo, embora fosse menos jacobino, ficava quieto enquanto Tranquillo falava, mas "ia dormir com aquela ideia na cabeça: voltar para a pátria" (ibidem).

Por mais que o aspecto cômico e muitas vezes irônico das descrições de Alcântara Machado não revele um sentimento avesso à aceitação do imigrante, o fato é que o retrato caricaturesco dessa gente foi o que prevaleceu no imaginário coletivo brasileiro, de modo que, até nos dias atuais, tais imagens permanecem e são facilmente identificáveis nos comerciais de TV, nas telenovelas, nas conversas informais sobre os italianos etc. Segundo Sylvia Helena Telarolli de A. Leite (1996, p.22),

> A caricatura é um eficiente instrumento depreciativo, pois deixa uma marca funda como uma cicatriz, que pode ser eventualmente atenuada, mas jamais esquecida. Toda vez que o caricaturado for olhado por alguém que tenha prévio conhecimento de seu "retrato caricaturesco" será sobreposto à sua imagem real o perfil cômico dele traçado.

Inescapavelmente, à medida que a literatura veicula tais imagens, contribui para a sua fixação, operando, simultaneamente, movimentos de rejeição e aceitação do objeto representado, uma vez que o suporte contextual que as sustenta é composto por uma narrativa feita de encontros e desencontros, fracassos e sucessos. Assim, tanto em Juó Bananére como em Alcântara Machado, a arte de acrescentar, por vezes deformando, contribui para uma espécie de evolução das mentalidades em *dado mental* – como aponta Wilson Martins (1978, p.111) – no tocante à assimilação do imigrante na sociedade paulista.

Por outro lado, a literatura praticada no início do século XX, relativamente ao imigrante italiano, opera generalizações quanto à assimilação daquele elemento que devem ser questionadas; clichês que devem ser desmontados com base na análise de documentos, relatos, depoimentos e na revisão da própria historiografia sobre a imigração, ocasião em que deve ser levada em conta a origem de cada grupo étnico aqui aportado, assim como os valores adquiridos e os costumes que cultivavam em suas terras de origem.

Não podemos ignorar o fato de que alguns estereótipos, na maioria das vezes, se formaram a partir do que se escreveu sobre o imigrante em solo nacional, e que tais escritos geralmente reproduziam o ponto de vista da elite bem-pensante, a qual, naquele momento, via o poder econômico mudar de mãos. A leitura da imigração, feita sob essa ótica, fica submetida a uma perspectiva reducionista que acaba por mascarar aspectos importantes para a compreensão do fenômeno que ocorre na América. No entanto, essa escrita plasmada pela visão das elites não pode ser também ignorada, porque reveladora de posicionamentos importantes para a compreensão do fenômeno que começava a entrar na ordem do dia, o da formação da nacionalidade e da identidade do brasileiro. Aliás, Alcântara Machado parece ter sido um dos primeiros escritores modernistas a incluir o imigrante italiano nessa (re)tessitura da nossa formação, como podemos perceber do "Artigo de fundo" a *Brás, Bexiga e Barra Funda*:

> Durante muito tempo a nacionalidade viveu da mescla de três raças que os poetas xingaram de tristes: as três raças tristes.

A primeira, as caravelas descobridoras encontraram aqui comendo gente e desdenhosa de "mostrar suas vergonhas". A segunda veio nas caravelas. Logo os machos sacudidos desta se enamoraram das moças "bem gentis" daquela, que tinham cabelos "mui pretos, compridos pelas espadoas".

E nasceram os primeiros mamalucos.

A terceira veio nos porões dos navios negreiros trabalhar o solo e servir a gente. Trazendo outras moças gentis, mucamas, mucambas, munbandas, macumas.

E nasceram os segundos mamalucos.

E os mamalucos das duas fornadas deram o empurrão inicial no Brasil. O colosso começou a rolar.

Então os transatlânticos trouxeram da Europa outras raças aventureiras. Entre elas uma alegre que pisou na terra paulista cantando e na terra brotou e se alastrou como aquela planta também imigrante que há duzentos anos veio fundar a riqueza brasileira.

Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos.

Nasceram os italianinhos.

O Gaetaninho.

A Carmela.

Brasileiros e paulistas. Até bandeirantes.

E o colosso continuou rolando.

No começo a arrogância indígena perguntou meio zangada:

Carcamano pé de chumbo
Calcanhar de frigideira
Quem te deu a confiança
De casar com brasileira?

O pé de chumbo poderia responder tirando o cachimbo da boca e cuspindo de lado: A brasileira, *per Bacco*!

Mas não disse nada. Adaptou-se. Trabalhou. Integrou-se. Prosperou. (Machado, A. A., 1988, p.77-8)

5
Entre a nostalgia e o banzo

"Que tens, Juca Mulato?"
Uma tristeza mansa
embaça-lhe o fulgor dos olhos de criança.
Ele é outro… Um langor anda a abrasar-lhe a pele.
Não sabe definir o que de novo há nele.
Fuma e segue pelo ar uma espiral que esvoaça
pensa que seu destino é igual a essa fumaça…
"A vida é mesmo assim…" ele cisma tristonho.
"Sai do fogo da dor a fumaça do sonho"…

Menotti del Picchia, *Juca Mulato*

As múltiplas faces da melancolia brasileira

O sentimento de *nostalgia* que acomete alguns italianos recém--chegados ao Brasil remete à ideia do *banzo* que afligia o negro africano aqui escravizado. "Gaetaninho ficou banzando bem no meio da rua", assim António de Alcântara Machado introduz o conto "Gaetaninho" (1988, p.79), de suas *Novelas paulistanas*. O termo *banzo* equivale semanticamente à *nostalgia* dos imigrados italianos se levarmos em consideração o fato de que tanto negros como italianos se encontravam distantes de suas pátrias de origem. Tentando

estabelecer uma diferença entre os termos "saudade" e "nostalgia", e apoiado na etimologia dessas duas expressões, Lévi-Strauss fala de suas "saudades de São Paulo" explicando que "*nostalgia* refere-se ao passado ou ao longínquo", ao passo que *saudade* traduz uma experiência atual, sentimento que pode ser gerado "Seja pela percepção ou pela rememoração, seres, coisas, lugares são o objeto de uma tomada de consciência impregnada do sentimento agudo de sua fugacidade" (Lévi-Strauss, 2001, p.7).

Segundo Menotti del Picchia (1922, p.3), dessa *nostalgia* estava impregnado também o luso, que, "só, nostálgico, sonhando com a terra nativa, com os arraiais líricos da beira do Tejo, cantava, na guitarra, a dor do bem querido na ausência"; enquanto o negro, "arrancado como uma árvore, abruptamente, ao solo do seu berço, vinha estiolar-se aqui, doente de banzo, enchendo o ar com as nênias que avozeava no samba". Não diferentemente do africano, arremata Del Picchia (ibidem),

> O imigrado, de grandes olhos lacrimosos, ficou, por muito tempo, na soleira da casa da fazenda, a cismar com os que haviam ficado lá longe, na pequena quinta cheia de racimos pagãos e vermelhos, de lugares repletos de azeite loiro como o cabelo das mulheres que havia amado.

Se por um lado o *banzo* é sinônimo de *nostalgia* da pátria distante, por outro ele mascara outro aspecto da integração do italiano na nova sociedade que o acolheu. Em António de Alcântara Machado, por exemplo, o *banzo* do menino italiano que joga bola no meio da rua "fundamenta-se na observação das condições de existência do imigrante pobre", conforme a leitura que Vera Chalmers (1983, p.136-9) faz da cena. O sonho do italianinho, segundo a autora, é um dos pontos em que se elabora o ponto de vista do imigrante que não "fez a América", algo que fica bastante evidente na fala anárquica de Bananére (1913, p.19): "Io per esempio, fais quarenta quattros anno che stó alavorando, só barbiere, sanfoniste e giurnaliste i num fiz inda a Ameriga".

Eis alguns excertos do conto "Gaetaninho" que podem ter servido de suporte para a leitura realizada por Vera Chalmers.

O cotidiano de Gaetaninho:

> Gaetaninho ficou banzando bem no meio da rua. O Ford quase o derrubou e ele não viu o Ford. O carroceiro disse um palavrão e ele não ouviu o palavrão.
>
> [...]
>
> Ali na Rua Oriente a ralé quando muito andava de bonde. De automóvel ou carro só mesmo em dia de enterro. De enterro ou de casamento. Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil. Um sonho.
>
> O Beppino por exemplo. O Beppino naquela tarde atravessara de carro a cidade. Mas como? Atrás da tia Peronetta que se mudava para o Araçá. Assim também não era vantagem.
>
> Mas se era o único meio? Paciência.

O sonho de Gaetaninho:

> Gaetaninho enfiou a cabeça embaixo do travesseiro.
>
> Que beleza, rapaz! Na frente quatro cavalos pretos empenachados levavam a tia Filomena para o cemitério. Depois o padre. Depois o Savério noivo dela de lenço nos olhos. Depois ele. Na boleia do carro. Ao lado do cocheiro. Com a roupa marinheira e o gorro branco onde se lia: ENCOURAÇADO DE SÃO PAULO. Não. Ficava mais bonito de roupa marinheira mas com a palhetinha nova que o irmão lhe trouxera da fábrica. E ligas pretas segurando as meias. Que beleza, rapaz! Dentro do carro do pai, os dois irmãos mais velhos (um de gravata vermelha, outro de gravata verde) e o padrinho seu Salomone. Muita gente nas calçadas, nas portas e nas janelas dos palacetes, vendo o enterro. Sobretudo admirando o Gaetaninho.
>
> Mas Gaetaninho ainda não estava satisfeito. Queria ir carregando o chicote. O desgraçado do cocheiro não queria deixar. Nem por um instantinho só.

Mau presságio:

Tia Filomena teve um ataque de nervos quando soube do sonho de Gaetaninho. Tão forte que ele sentiu remorsos. E para sossego da família alarmada com o agouro tratou logo de substituir a tia por outra pessoa numa nova versão de seu sonho. Matutou, matutou, e escolheu o acendedor da Companhia de Gás, seu Rubino, que uma vez lhe deu um cocre danado de doído.

Por ironia do destino, ou das circunstâncias, o sonho (des)feito:

O jogo na calçada parecia de vida ou morte. Muito embora Gaetaninho não estava ligando.

– Você conhecia o pai do Afonso, Beppino?
– Meu pai deu uma vez na cara dele.
– Então você não vai amanhã no enterro. Eu vou!
O Vicente protestou indignado:
– Assim não jogo mais! O Gaetaninho está atrapalhando!
Gaetaninho voltou para o seu posto de guardião. Tão cheio de responsabilidades.
O Nino veio correndo com a bolinha de meia. Chegou bem perto. Com o tronco arqueado, as pernas dobradas, os braços estendidos, as mãos abertas, Gaetaninho ficou pronto para a defesa.

– Passa pro Beppino!
Beppino deu dois passos e meteu o pé na bola. Com todo o muque. Ela cobriu o guardião sardento e foi parar no meio da rua.

– Vá dar tiro no inferno!
– Cala a boca, palestrino!
– Traga a bola!
Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou.
No bonde vinha o pai de Gaetaninho.

A gurizada assustada espalhou a notícia na noite.

– Sabe o Gaetaninho?
– Que é que tem?
– Amassou o bonde!
A vizinhança limpou com benzina suas roupas domingueiras.
Às dezesseis horas do dia seguinte saiu um enterro da Rua do Oriente e Gaetaninho não ia na boleia de nenhum dos carros do acompanhamento. Lá no da frente dentro de um caixão fechado com flores pobres por cima. Vestia a roupa marinheira, tinha as ligas, mas não levava a palhetinha.
Quem na boleia de um dos carros do cortejo mirim exibia soberbo terno vermelho que feria a vista da gente era o Beppino. (Machado, A. A., 1988, p.79-82)

Pelas inúmeras referências textuais, Gaetaninho é menino pobre. O sonho do menino é a projeção de seu desejo contido pela realidade social: "Ali na Rua Oriente a ralé quando muito andava de bonde", daí Gaetaninho "ficar banzando na nostalgia mortal da América desfeita" (Chalmers, 1983, p.138). Segundo Chalmers, o sonho do pequeno ítalo-paulista comemora a pobreza, uma vez que "o carro de defunto e o cortejo fúnebre são o símbolo da sua privação" (ibidem). O sonho chega ao ápice pela disputa do chicote, "que elabora o pensamento onírico sobre a condição subalterna" (ibidem). Na cena, a figura do cocheiro é associada à do feitor armado de açoite, segundo a leitura de Vera Chalmers (ibidem). Feitas essas associações, bastante pertinentes, a autora observa que

O "banzo" de Gaetaninho sobrepõe no sonho a figura do escravo à repressão do proletário. Mas não configura a ideia de oposição, como para o texto da imprensa proletária da década passada, que se referia aos maus-tratos sofridos pelos imigrantes nas fazendas de café. Ou ao comportamento da classe dominante com respeito aos grevistas na cidade. (ibidem, p.137)

Vera Chalmers assinala ainda que, além de fundamentar-se na observação das condições de existência do imigrante pobre, o "banzo" "incorpora o imigrante europeu à representação nativista do negro e do índio, na ótica do primitivismo" (ibidem, p.138).

Embora a análise das sátiras bananerianas e dos contos ítalo-paulistas de António de Alcântara Machado ofereça subsídios perfeitamente válidos – mas relativamente aceitáveis – para a legitimação da leitura feita por Vera Chalmers, não podemos nos apoiar, exclusivamente, na metáfora do "banzo" como "nostalgia mortal da América desfeita" para inserirmos o imigrante italiano no rol daqueles estrangeiros que, como quer Del Picchia, foram acometidos pela "tristeza brasileira", "sonhando com a terra nativa". Talvez num primeiro momento, o da chegada, isso tenha ocorrido de fato.

O "banzo" de Gaetaninho, associado à ideia de "nostalgia" e tristeza, não condiz com a "alegria álacre dos bairros populares" por onde transitavam Bananére, António de Alcântara Machado e muitos outros visitantes que, nos fins de semana, adentravam as ruas do Brás, do Bexiga e da Barra Funda. Mário Leite atesta que, ao passar pelas ruas do Bom Retiro em direção à Escola Politécnica, Marcondes Machado "gravava todo aquele curioso vozeio para apresentá-lo 'por intermédio' de Juó Bananére" (Leite, M., 1993, p.11), assinalando que ele e o jornalista ouviam frequentemente

> dos magotes de "bambini" louros e morenos, originários de casais do norte, centro e sul da Península, vivos, álacres, em partidas de bola, de peteca ou de amarelinha, de mistura com meninos da terra, sem faltar um ou outro pretinho, essa algaravia carregada de frases populares locais, entremeadas de expressões em italiano, entrecruzando-se com chamamentos e ralhos, ou com os gritos dos pregoeiros. (ibidem, p.10-1)

Apoiados nesse depoimento que mais parece uma descrição do cenário por onde "banzava" o menino Gaetaninho, entendemos que a simples condição de existência do imigrante pobre não resulta num elemento suficiente para explicar um possível estado "nostálgico" do

imigrado associado à sua nova condição social, uma vez que a situação do italiano não era muito diferente daquela vivida por negros e caipiras na metrópole, como nos leva a entender Paulo César Garcez Marins (1998) ao afirmar que a "indigência" em que vivia boa parte dos imigrantes, ao lado de caipiras e ex-escravos mal assimilados pela metrópole, era, na verdade, produto e reflexo da indiferença das autoridades locais, dos projetos habitacionais excludentes associados à instabilidade dos empregos nas manufaturas e, em grande parte, à indiferença da sociedade civil. Muitos cronistas da época, reivindicando uma maior assistência aos bairros proletários por parte das autoridades municipais, descrevem o estado de total abandono em que viviam os habitantes que, em número cada vez maior, iam sendo empurrados para as ruas, casas e cômodos superlotados do Brás, Mooca, Cambuci, Bom Retiro, Barra Funda, Pari e Bexiga, ou ainda para as áreas ao longo das estações férreas do futuro ABC – Santo André, São Bernardo e São Caetano –, já integradas ao processo de industrialização e urbanização da cidade desde fins do século XIX (ibidem, p.173).

Parte dessa exclusão habitacional foi propiciada pelo projeto de urbanização da cidade de São Paulo, tendo iniciado com a necessidade de "aformoseamento" do espaço urbano e que se faz sentir logo em 1870, quando a capital paulista passou a centralizar definitivamente a economia da província e a receber levas cada vez maiores de imigrantes.

No Rio de Janeiro, Pereira Passos e Paulo de Frontin iniciam, após o advento da República, o projeto de "regeneração" e higienização da cidade, com base no modelo "civilizador" de Haussmann, o gestor da Paris burguesa e monumental surgida entre 1853 e 1870. De acordo com Paulo César Garcez Marins (ibidem, p.171),

> contemporâneas àquelas realizadas na cidade do Rio de Janeiro durante a presidência de Rodrigues Alves, as primeiras atitudes governamentais para a redefinição dos espaços públicos e privados de São Paulo afinavam-se com os mesmos princípios que norteariam as reformas e os processos de exclusão habitacional das grandes cidades brasileiras.

Embora tenham ocorrido em menor escala e sem grandes constrangimentos, pelo menos para o poder público, as reformas urbanas realizadas por Antônio Prado, em São Paulo, foram responsáveis por uma exclusão habitacional que, em conjunto, efetuava uma segregação racial sem precedentes na história do país, colocando negros, imigrantes e brasileiros pobres convivendo num mesmo espaço e nas mesmas condições de existência. No entanto, diferentemente do que ocorre à população negra, o contingente imigrante não se deixa inibir diante dos diques que a nova sociedade impõe à "onda avassaladora". Afinal, de acordo com o "Artigo de fundo" a *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de António de Alcântara Machado (1988), o imigrante italiano "Adaptou-se. Trabalhou. Integrou-se. Prosperou" (ibidem, p.78), embora alguns registros históricos apontem para a existência de certos conflitos no processo de adaptação.

De acordo com aquele "Artigo", embora por muito tempo a nacionalidade tivesse vivido da mescla de três etnias que os poetas "xingaram" de tristes, os transatlânticos trouxeram da Europa outras raças aventureiras e, dentre elas, uma alegre que pisou na terra paulista cantando (ibidem, p.77-8).

A luta pela mobilidade econômica e social, que se materializaria com a saída das margens do riacho Saracura, do Tietê e do Tamanduateí, parecia funcionar, entre os imigrados, como uma tentativa de não permanecer à margem do evento de mobilização social promovido por uma São Paulo em constante evolução. Esse sentimento, na maioria das vezes, contribuiu para que os italianos se empenhassem em superar o processo de exclusão social do qual vinham sendo vítimas ao lado de muitos brasileiros à era republicana. "*Fare l'America*" não era apenas um sonho, uma utopia, era um objetivo. Nem mesmo a indiferença da administração municipal ou a condição subalterna a que foi relegada a maioria dos imigrantes foram suficientes para minar os projetos inconscientes.

De barbeiro do Piques a "giurnaliste", poeta e "gandidato a Gademia Baolista de Lettras", Bananére trilha uma trajetória muito semelhante àquela cobiçada pela grande maioria dos imigrados, que, se não conseguiram realizá-la como haviam planejado, antes

da partida para a América, pelos menos tiveram a oportunidade de sonhar, como o Gaetaninho de *Brás, Bexiga e Barra Funda*.

De Jeca Tatu a Juca Mulato

Em 1914 Monteiro Lobato publica dois artigos – "Urupês" e "Velha praga" – em que compara o camponês brasileiro à apática figura de Jeca Tatu. No entendimento de Lobato, grande parte do atraso econômico brasileiro provinha dessa morbidez que havia acometido o homem do campo, cuja relação com a terra e os meios de produção era parasitária. No entanto, quando publica o livro *Urupês*, em 1918, a visão de Lobato (1995) relativamente ao camponês brasileiro parecia ter mudado. Segundo Tadeu Chiarelli, o fato de este livro trazer quase como apêndices os dois artigos publicados em 1914 reacende "uma polêmica sobre a situação do homem do campo brasileiro" (Chiarelli, 1995, p.219), uma vez que seu autor começava a tomar consciência de que "a indolência do Jeca não era uma característica congênita do camponês, mas aparente consequência da situação do saneamento básico brasileiro" (ibidem).

A mudança de perspectiva relativamente à visão que Lobato tinha do Jeca/camponês em 1914 – "uma praga, um urupê, um elemento marginal e culpado pelas mazelas do campo" (ibidem, p.220) – parece ter se dado com a publicação de "A caricatura no Brasil", em 1915. Nesse texto, segundo Chiarelli (1995, p.220), percebe-se que Lobato

> em seu processo de passagem de proprietário rural para intelectual em vias de reconhecimento, sente a necessidade de substituir sua visão inicial do homem rural, como Jeca Tatu, pela visão mítica de "povo", guardião dos valores da nacionalidade.

Entre 1916 e 1917, já consciente de que os problemas do homem do campo decorriam da falta de uma política governamental que colocasse em foco o saneamento básico, Lobato "sente-se compelido a se reconciliar com sua criatura", o Jeca Tatu, o qual, segundo

Chiarelli (ibidem, p.221), "deixa de ser visto como responsável pelos graves problemas agrários para tornar-se mais uma 'vítima' dos 'paredros da política'".

Se Jeca já não representava mais o atraso, outros camponeses entram também na cena cultural brasileira para corroborar a regeneração do caboclo lobatiano. Na transição da era agrária para a industrial, Juca Mulato, personagem do poema homônimo, de Menotti del Picchia ([s.d.]), representa o antípoda do Jeca Tatu da primeira fase. De acordo com Mário da Silva Brito (1971, p.141), enquanto em 1914 Jeca Tatu refletia a dura realidade do camponês brasileiro, em 1917 Juca Mulato passa a constituir uma idealização de base sentimental, mas de um sentimentalismo muito além daquele que caracteriza o caboclo apático e ensimesmado idealizado no âmbito do regionalismo agrário. Na verdade, observa Brito, *Juca Mulato*

> é poema filho da era agrária que se finda, do homem emocionalmente apegado à terra e que daí a pouco virá padecer as seduções da cidade fabril. [...] e surge no momento em que a industrialização começa a compreender os alicerces rurais do Estado. (ibidem)

Nesse sentido, Juca Mulato está mais próximo do colono italiano que, tendo ficado por muito tempo a "cismar" na soleira da casa da fazenda, sem alcançar uma significativa mobilidade social, volta sua atenção para uma cidade prenhe de oportunidades. Mas o caboclo de Del Picchia encarna também a figura do imigrante que, após vencer as primeiras adversidades na nova terra, decide permanecer no campo e lançar-se à empreita da própria subsistência, como havia feito Mulato:

> E Mulato parou.
> Do alto daquela serra
> cismando o seu olhar era vago e tristonho:
> "Se minha alma surgiu para a glória do sonho
> o meu braço nasceu para a faina da terra".

Reviu o cafezal, as plantas alinhadas,
todo o heroico labor que se agita na empreita,
palpitou na esperança imensa das floradas,
pressentiu a fartura enorme da colheita... (Del Picchia, [s.d.], p.65)

Aqueles que conseguem escapar da melancolia do eito atiram--se anonimamente à faina metropolitana. As relações capitalistas antropofágicas que se estabelecem na cidade de São Paulo cabem no poema "Colloque sentimental", do poeta modernista Mário de Andrade:

– Cavalheiro... – Sou conde! – Perdão.
Sabe que existe um Brás, um Bom Retiro?
– Apre! respiro... Pensei que era pedido.
Só conheço Paris!
[...]
– Mas olhe, embaixo das portas, a escorrer...
– Para os esgotos! Para os esgotos!
– a escorrer
um fio de lágrimas sem nome!... (Andrade, M., 1977, p.63-4)

Esse quadro desenhado pelo poeta é representativo do desenraizamento social da maioria dos imigrados, especialmente dos italianos que vivem nos bairros operários. Tais bairros contrapõem-se ideologicamente àqueles cujos moradores são os capitalistas, em sua grande maioria, estrangeiros que fizeram fortuna. Venceslau Pietro Pietra, personagem de *Macunaíma*, é o "comedor de gente" (idem, 1988) que encarna a figura desses capitalistas como Matarazzo, Pinotti Gamba, Pugliesi Carbone, Scarpa e tantos outros.

O poema "O domador", também de Mário de Andrade (1977), sintetiza e reflete aquele momento histórico em que as relações sociais começavam a se inverter e o filho do imigrante italiano começava a ocupar posições de mando, passeando pelas ruas da metrópole exibindo seu automóvel, signo de mobilidade social e de adesão à modernidade:

Guardate! Aos aplausos do esfuziante clown,
heroico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
passa galhardo um filho de imigrante,
loiramente domando um automóvel. (ibidem, p.51)

Embora alguns cronistas e poetas tenham expressado, muitas vezes, por meio de tons grotescos as condições de existência do imigrante pobre, com o objetivo de realçá-las, outros procuraram evidenciar a alegria desse elemento e sua contribuição para o "embelezamento" do povo brasileiro. António de Alcântara Machado, por exemplo, destaca a alegria e a sensualidade das costureirinhas, que, embora "sofram martírios inconscientes", como assinalou Mário de Andrade (ibidem, p.47), "riem, falam alto, balançam os quadris como gangorras" (Machado, A. A., 1988, p.83).

A beleza e a alegria atribuídas aos peninsulares não passaram despercebidas aos olhos de João do Rio, por ocasião de sua visita à "Cafelândia" em 1911, embora o dândi reproduza o mesmo ponto de vista das elites relativamente à beleza brasileira, associando-a sempre ao padrão de beleza europeu:

> Mas o que decerto já se plasmou no tipo paulista foi a beleza italiana. Certo os antigos bandeirantes deviam ser grandes homens fortes e belos; certo o paulista de há cinquenta anos tinha uma figura especial, que aliás se conserva nas principais famílias. Mas o povo, o povo mudou de 1880 para cá. E é belíssimo. Podemos estar descansados. Não há homem em mangas de camisa arregaçadas, mostrando os braços cabeludos, nem gente descalça. Andam todos de sapatos. O pé no chão é uma propriedade do Rio e de Lisboa, entre as grandes capitais. E o tipo que predomina é o italiano do Sul, o italiano moreno de Nápoles e de Siracusa, de Taormina, da Sicília. Essas lindas mulheres de cabelos negros, grandes olhos imensos, boca rubra e a pele de ouro rosado, esses adolescentes vivazes, que sorriem e parecem alegres, como o Mercúrio de Erculanum, essa alegria ativa de toda a gente. Estou a vê-los a passar. O paulista de classe superior, bem-vestido, elegante, de maneiras

> distintas, as paulistas ricas – como há gente rica por aqui! – severas nos seus automóveis, e no grosso, esse povo colorido e vivo, cheio de atividade e de riso – o napolitano afinado pela América, e o mestiço guardando na alma a chama agitada daquela vida de gastos e entusiasmo que é a do pedaço ensolado da Itália do Sul. (João do Rio apud Schapochnik, 2004, p.54)

Esse estado de espírito, aclamado por João do Rio, não se evidencia apenas nos italianos ricos de São Paulo. A cidade abre-se também para o imigrante operário, possibilitando-lhe a redescoberta de espaços para um novo enraizamento social: a religião católica, com suas festas e cultos dedicados aos santos e santas italianas; o teatro, com suas óperas e operetas; o esporte, com o futebol aos domingos no Palestra Itália; e, enfim, a família, rearticulada e desdobrada nos círculos de proximidade e vizinhança.

Havia ainda as feiras livres, onde, segundo Haim Grünspun (1979, p.39-40), pechinchava-se cada tostão entre gritos, risadas e pregões. A maior de todas as feiras das redondezas era a do Bexiga, realizada nas sextas-feiras, "a mais barulhenta, alegre, divertida e barata que se conhecia". Ali, segundo Grünspun (ibidem, p.40), "as mulheres gritavam mais alto do que os vendedores. As Carmelas sempre gritavam: – Você pensa que vai me roubar as economias".

Diferentemente da maioria dos nacionais, o imigrado nunca se contentava com as parcas economias que lhe sobravam para levar à feira. Estava sempre disposto a poupar e conseguir sempre mais, sem perder de vista a Avenida Paulista e seus arredores, pois aproximar-se dessa área caracterizava uma ascensão social, segundo Grünspun (ibidem, p.17).

Na infância, Haim Grünspun (ibidem, p.73) ficou conhecido como o "filho do turco da prestação", passando a ser chamado, mais tarde, de "russo da prestação". Suas memórias, reunidas em *Anatomia de um bairro: o Bexiga* (1979), refletem o estado de espírito da massa imigrante que adensava os bairros operários da cidade de São Paulo no início do século XX:

> Quando o bonde número 5, chamado Bela Vista, chegava até os Correios, de lá ele podia ir para o Bexiga ou mudar de número para 44 ou 45 e fazer a viagem até os Jardins. Numa mesma linha, quando o bonde entrava à esquerda chegava ao Bexiga com o nome quase ofensivo de Bela Vista; virando à direita, passava pela mesma Bela Vista e caminhava para os bairros granfinos dos Jardins.
>
> A separação era um vale profundo, enlameado, fedorento, que em dias de sol e época de seca tinha um pó fino que levantava mas não chegava às casas dos dois lados.
>
> Morei em primeiro lugar no lado esquerdo, numa rua que terminava no morro em cuja esquina havia um centro de reunião barulhenta; alegre e gritante, da maioria dos italianos, mulatos e negros que ali faziam ponto.
>
> Fui ajudante de engraxate nessa esquina onde muitos aprenderam grande número das profissões. Alguns continuaram engraxates, outros se tornaram grandes jogadores de futebol, outros, ladrões, e muitos professores universitários. E houve os que ficaram somente como contadores de estórias.
>
> Muito cedo passei para o outro lado do vale, o que significava a saída do verdadeiro Bexiga. Cada vez fui subindo mais do outro lado, até chegar próximo da Avenida Paulista, o que caracterizava uma ascensão social. (ibidem, p.17)

No Bexiga desembarcaram muitos daqueles que conseguiram escapar das fazendas de café, vindo "padecer as seduções da cidade fabril" (Brito, 1971, p.141). Muitos caem desavisadamente nas engrenagens da metrópole, mas logo conseguem vencer as adversidades; outros continuam alimentando o sonho de "fazer a América".

No contexto da assimilação do imigrante, Juca Mulato constitui não apenas a negação do Jeca caboclo, opilado e ensimesmado. Ele representa, etnicamente, o novo tipo nacional em formação, o mulato, filho do negro com o branco. Nesse sentido, Mulato sintetiza o caldo resultante da "mistura do italiano com o caboclo, do francês com o espanhol, do português com o produto do cruzamento de outras raças" (Del Picchia, 1920, p.1), reunindo, física e

psicologicamente, todos os traços do elemento estrangeiro integrado à vida nacional.

Enquanto criação nascida das mãos de Del Picchia, ele também um ítalo-paulista, Juca Mulato opõe-se a Peri no âmbito da cultura nacional, porque este representa, na sua totalidade histórica,

> o academismo arcádico dos Durões, dos Paranapiacabas; é o marca-passo político, é o ramerrão econômico, é a unicultura tradicionalista, é a escultura de Aleijadinho, é o regionalismo estreito da literatura pseudonacional, é Canudos, é, numa palavra, tudo quanto é velho, obsoleto, anacrônico, ainda a atuar nas nossas letras, nas nossas artes, na nossa política, na nossa administração, na nossa indústria, no nosso comércio. (idem, 1921, p.3)

Por outro lado, Mulato efetua o desanuviamento da mítica melancolia brasileira, da qual o Jeca Tatu lobatiano da primeira fase era o principal representante. Significativamente, no início do poema de Del Picchia, "Juca Mulato cisma. A sonolência vence-o". No entanto, no final do poema, ele para e pensa. Desperta do seu longo "cismar", revendo o cafezal e prevendo "a fartura enorme da colheita" (idem, [s.d.], p.65).

Contrariando muitas tendências, o elemento estrangeiro, e principalmente o italiano, não se deixa amalgamar à "tristeza brasileira". Na verdade, seu espírito alegre, previdente e empreendedor contribuiu imensamente para movimentar as águas paradas da economia nacional no começo do século XX, ajudando a desconstruir a imagem que o brasileiro tinha do trabalho, até então concebido como algo derrogatório.

6
Os meandros da questão nacionalista em Juó Bananére e António de Alcântara Machado

Mas [o barbeiro Tranquillo Zampinetti] tinha um desgosto. Desgosto patriótico e doméstico. Tanto o Lorenzo como o Bruno (Russinho para a saparia do Brás) não queriam saber de falar italiano. Nem brincando. O Lorenzo era até irritante.
– Lorenzo! Tua madre ti chiama!
Nada.
– Tua madre ti chiama, ti dico!
Inútil.
– Per l'ultima volta *Lorenzo!* Tua madre ti chiama, hai capito?
Que o quê.
– Stai attento que ti rompo la faccia, figlio d'un cane sozzaglione, che non sei altro!
– Pode ofender que eu não entendo! Mamãe! MAMÃE! MAMÃE!
Cada surra que só vendo.

António de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda*

Preâmbulo

Em total consonância com aquela postura que colocava o trabalhador nacional em situação tecnicamente inferior ao estrangeiro, o ideólogo "conservacionista" Alberto Torres assinala, no início do

século XX, que "A necessidade de capitais e de braços estrangeiros era um dos abrigos a que se tinham acolhido a nossa indolência e o nosso despreparo, em face dos problemas da nossa economia" (Torres, 1933, p.29), sinalizando para a vulnerabilidade do povo brasileiro ao avanço estrangeiro.

Na literatura de ficção a aversão ao estrangeiro remete ao final do século XIX, consolidando-se nas relações capitalistas entre nativos e portugueses, como ocorre em *O cortiço* (1890), de Aluízio Azevedo, em que os moradores de um cortiço rivalizam com o português João Romão, dono do lugar, e por isso mesmo identificado como aquele que acumula fortuna à custa do trabalho dos outros. Segundo Antonio Candido (2004, p.111-2), "essa acumulação assume para o romancista a forma odiosa da exploração do nacional pelo estrangeiro", expressando uma forma de "nacionalismo e xenofobia, ataque, ao abuso do imigrante 'que vem tirar o nosso sangue'". Candido identifica em *O cortiço* "a presença duma espécie de luta de raças e nacionalidades", onde "o roubo, a exploração desalmada de João Romão são expostos como comportamento-padrão do português forasteiro, ganhador de fortuna à custa do natural da terra", denotando, da parte do romancista, "uma curiosa visão popular e ressentida de freguês endividado de empório" (ibidem, p.112).

Quando as grandes levas migratórias começam a entrar no Brasil, entre os anos 1870 e 1930, encontram o povo brasileiro ideologicamente armado em relação ao estrangeiro. De início, a escolha pela mão de obra imigrante, especialmente a italiana, de preferência ao trabalhador nacional acaba reacendendo aquele ressentimento de "freguês endividado de empório" (ibidem, p.112), ao que a "arrogância indígena" (Machado, A. A., 1988, p.78) pergunta "meio zangada" (ibidem): "Carcamano pé de chumbo/ Calcanhar de frigideira/ Quem te deu a confiança/ De casar com brasileira?".

A quadrinha popular, revisitada pelos paulistas e retomada por Alcântara Machado (ibidem) em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, sintetiza, no início do século XX, não só os conflitos em torno das ligações interétnicas, mas todo um imaginário que vinha se formando acerca do estrangeiro e que expressava uma reação contra aquela que a elite

cafeeira havia denominado de "civilização do trabalho", num momento em que o trabalho era horrivelmente derrogatório aos olhos do brasileiro (Candido, 2004, p.111).

O medo de ser absorvido pela "avalanche estrangeira", somado à ameaça de descaraterização racial e cultural, leva o povo brasileiro a buscar uma identidade que se contraponha ao estrangeiro. Busca-se um conceito de Brasil desvinculado de tal influência. Monteiro Lobato, por exemplo, não reconhece o Brasil em São Paulo, "enxerto de garfo italiano" (Lobato, 1951, p.49), e propõe uma única rota para que o Brasil encontre sua individualidade racial: "fugir a ideias e costumes onde a literatura e as artes plásticas se retransem na frialdade do pastiche" (ibidem, p.50).

Juó Bananére e a busca do tipo nacional

Em 1908, no calor das discussões em torno da busca do tipo nacional, a revista *Fon-Fon* promove um debate visando uma possível "representação caricatural do Brasil", tendo recebido, de caricaturistas e desenhistas, várias cartas, caricaturas e ensaios visuais. As propostas apresentadas provocam uma série de reações entre caricaturistas e intelectuais. Deodato Maia, por exemplo, considera que a figura do caboclo é uma representação negativa, e assevera que "um povo culto qual o nosso deve ter uma representação única e positiva como as figuras de Tio Sam e John Bull"; K. Lixto condena a imagem do índio criada por Angelo Agostini no Império, justificando que ela já não era mais a imagem representativa da "civilização"; J. Carlos apoia a substituição da figura indígena, propondo a de um calunga que representasse todas as regiões do país, com o Cruzeiro do Sul desenhado na camisa e calções listrados de verde-amarelo (Saliba, 2002, p.124-5).

No meio desse debate, o caricaturista Voltolino esboça, em 1909, a versão gráfica de Bananére, e, logo em seguida, o jornalista Marcondes Machado dá voz ao calunga, fundindo a figura do ítalo-paulista com os traços do caipira, do palhaço do circo e do teatro

popular. Tanto Voltolino como Bananére acabam por sugerir a inclusão de mais um elemento ao tipo nacional: o imigrante italiano.

De acordo com Elias Thomé Saliba, havia uma sensação da inutilidade da procura pelo tipo nacional, em razão da própria incapacidade de criar tipos adequados à nacionalidade, e também porque a representação estereotipada, não raro, "no ressentimento, na negatividade ou na degradação, integrava a estrutural recusa das classes dominantes em aceitar a maioria da população brasileira como parte de um mesmo universo social" (ibidem, p.125). Em contrapartida, a criação de um calunga resultante da fusão de vários elementos extraídos das camadas populares apresenta-se como uma proposta viável para a representação do brasileiro.

Nesse cenário, enquanto criação gráfica e verbal, Bananére pode ser concebido como uma espécie de síntese do brasileiro em formação, passando a expressar uma tentativa de afirmação de novos valores, de uma nova consciência nacional, étnica e sociocultural, promovendo, ao mesmo tempo, uma negação dos posicionamentos anacrônicos adotados e ainda sustentados pela cultura oficial. Talvez por esse motivo Wilson Martins (1978) o tenha considerado um "avatar do nacionalismo", não do nacionalismo que pretendia se firmar em contraposição à presença do estrangeiro, mas de um nacionalismo mais amplo, que incluía o Outro – o imigrante, o caipira, o negro, o palhaço do circo e do teatro popular – e incorporava sua voz.

Sátira ao nacionalismo das arcadas

Em 1917, em parceria com Antônio Paes (pseudônimo de Moacir Piza), Juó Bananére publica o opúsculo *Galabáro – libro di saniamento suciale* (2009), crítica nacionalista ao padre Valois de Castro, deputado que havia manifestado publicamente sua simpatia por Rodolpho Troppmayer, do *Diário Alemão*, autor de um artigo pró-alemão na época do torpedeamento de navios brasileiros por submarinos do *Kaiser* (Carelli, 1985, p.109-10).

Em "O caso Congretto", espécie de prefácio a *Galabáro*, Bananére descreve, anarquicamente, o episódio que serviu de inspiração à sátira:

> Na tardi du dia 10 du meze di Abrile di 1917 dispoza du nascimente di N. S. Gisuiz Gristo, u povo di Zan Baolo, indignado co torpedeamento du vapore nazionalo "Paraná" si aruiniro nu largo di Zan Francesco, fizéro una purçó di discurso i dispoza furo apassiá nu Triangolo, dando morra p'rus allemó, i viva p'rus inliado! As cosa ia ino molto bê guano arguê si alembrô di cumprá un numaro du "Giurnale Allemó" p'ra lê. Dizia u arifirido giurnali chi u Brasile era una porcheria i chi tuttos brasilere era uns troxa! Dizia tambê chi u Brasile, si adicrarasse guerre p'ra Allemagna era cangia. Assi chi u povo subi distu fattimo, risorvêro insigne un poco di indicucaçó p'ra istus giurnaliste strangiére chi non sabi adondi é u suo lugáro.
>
> Intó, inbaxo dus grito di impastela, impastela! furo tuttos curréno p'ra rua Libero, pur causa di impastellá u "giurnale margreato".
>
> Inquanto u povo assi amanifestava a rivorta du suo patriotismo fendido, u padri Valuá, braziliére, stava lá dentro du arifirido giurnale aus beggio i aus abbraccio con aquillo mesimo allemó chi tigna iscrivido contra a sua Patria!
>
> Nu otro die di magná u "Stá di Zan Baolo" inpubricó a seguinte nutiça:
>
> *O cônego dr. Valois de Castro, deputado federal por São Paulo, visitou ontem a redação do* Diário Alemão, *depois que os populares indignados com a atitude inconveniente daquele periódico, o atacaram a pedradas. Ao retirar-se do* Diário Alemão, *o cônego Valois de Castro foi acompanhado até à porta da redação, pelo proprietário do mesmo jornal, de quem se despediu num prolongado abraço*. (Bananére; Paes, 2009, p.3)

No referido prefácio, Bananére justifica a publicação do opúsculo nos seguintes termos:

> [...] con paura chi a "Storia" conceda un abras-corpo p'ru Galabáro di saia preta, arisorvemos, p'ra garantia da onra anazionale, insgugliambá mediantemente co tale. Istu livro será p'ru Padri Valuá fon Choppmaia a porta per dove á di intrá na Storia da Patria, nu govile dus traidore i na galeria dus troxa. (ibidem, p.5)

A arenga anárquica chega ao ápice quando Bananére coloca em xeque a nacionalidade do "gisuita" no poema "O Valuá murreu", subintitulado "(Canzoneta c'oa muzica du 'Meu boi morreu')":

> O'sô moço tilligenti
> Mi dá una informaçó:
> Chigné aquillo gisuita
> Chi abbraccia aquillo allemó?
>
> Si u gisuita é brazilêro
> I abbracciô un allemó,
> O é ladró di gallina
> O non passa d'un spió.
> [...]
> Non podi sê brasileiro
> Né ingreiz nê italiano,
> Né franceiz né portoghese
> I né norti-amirigano,
> Perché tuttos istus pôvo
> Tê brio i tê goraçó,
> I non ia sugiá
> Di abbracciá un allemó. [...] (ibidem, p.12-3)

Bananére satiriza um episódio da nossa história que fere não apenas os brios dos brasileiros, que naquele momento veem nossos navios, símbolos da soberania nacional, serem torpedeados pelos submarinos alemães; ele também sintetiza as rivalidades dos italianos que veem a Itália declarar guerra à Alemanha, em 28 de agosto de 1916: "Viva p'rus inliado!".

Mario Carelli (1985) chama a atenção para a importância de Bananére ter assinalado esse ponto de convergência entre os engajamentos militares italianos e uma corrente de opinião popular do Brasil que se prepara para entrar no mesmo campo, avaliando que "A simples referência ao contexto histórico permite-nos entender quanto a situação dos italianos mudou depois que Juó Bananére começou a escrever seus artigos, no início muito 'inocentes', depois cada vez mais polêmicos" (ibidem, p.110).

Essa parece não ter sido a única tomada de posição de caráter nacionalista da parte de Bananére. Antes, no dia 16 de outubro de 1915, em uma crônica publicada em *O Pirralho*, ele satiriza a figura literária de Olavo Bilac, que, naquela ocasião, visitava São Paulo em campanha cívico-patriótica:

> Quartaferra teve a nunciada visita du Bilacco, principe dus poete brasileiro, o Dante anazionalo. Uh! Mamma mia, che sucesso! O saló stava xiinho, piore du garnevalo na rua 15. Os lustre di gaiz stava xiinho di genti pindurada. Gada lustro apparicia un gaxo di banana di genti. Bilacco dissi moltos sunetto gotuba.[1] (Bananére, 1915)

Em outra ocasião, tendo sido convidado para ministrar uma "circunferenza" na "Gademia di Cumerço du Braiz", Bananére profere um discurso enviesado da fala de Bilac:

> – Signori! Io stó intirigno impegnorato con ista magnifica rõcepçó chi vuceio acaba di afazê inzima di mim. É moltos onta p'run pobri marqueiz! (Tuttos munno grita: nó apuiado! nó apuiado?). Io ê di si ricordá internamente, i con molta ingratidó distu die di oggi! I aóra mi permitano che io pauli un pocco da golonia in Zan Baolo, istu pidaço du goraçó da Intalia, atirado porca sorte inzima distas pragana merigiana. É una golonia ingollossale! Maise di mezzo

1 De acordo com Elias Thomé Saliba (2002, p.326, nota 79), *cotuba* ou *corruscuba* significava "coisa que nos agrada plenamente", derivando depois para a palavra "batuta".

> millió di italiano stó ajugado aqui, du Braiz ô Bó Ritiro, i du Billezigno ô Bixigue! I chi faiz istu mundo di italiano chi non toma gonta du Cumerçu, das Fabbrica, da pulittica, du guvernimo, i non botta u Duche dus Abruzzo come prisidenti du Stá nu lugário du Rodrigo Alveros? (ibidem)

Logo em seguida, traça o perfil socioeconômico dos italianos na colônia:

> I chi faiz istu mundo di italiano [...]? Sabi o que faiz? Vendi banana, fragorda, ova frisca, sorbeta di grema i vigno infarsifigato! Faiz o infabricanti di nota farsa inveiz di afazê o fabricante di argodó p'ra baratiá o prodottimo! Faiz o ladró di galligna inveiz di griá vacca p'ra vendê garne di vacca p'ra Ingraterra. Anda gatáno paper sugio i tocco di sigarro na rua inveiz de catá oro nu sertó commo un bandeiranti! (ibidem)

Bananére finaliza seu antidiscurso com uma paródia à retórica bilaquiana com base no estilo da seguinte oração do poeta: "Que se tem feito, que se está fazendo, para a definitiva constituição da nossa nacionalidade?" (Bilac, 1924, p.119). A sátira ao discurso nacionalista de Bilac reclama para o italiano a parte que lhe cabe na formação da nossa identidade: "Quale é a consequenza da bidicaçó da nostra forza i du nostro nazionalismo? É chi nasce una grianza, a maia é intaliana, o paio é intaliano e illo nasce é un gara di braziliano! Istu non podi ingontinuá, no!" (Bananére, 1915).

Ainda em 1915, aos 8 de outubro, Bilac relança a campanha da Liga de Defesa Nacional na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Naquele mês, nos dias 16 e 30, *O Pirralho* reproduz o discurso nacionalista do poeta, numa edição que traz na capa um Bilac à Dom Quixote, defensor da causa nacionalista. Parte do discurso proferido por Bilac se referia aos estrangeiros aqui aportados, os quais, segundo o poeta, "mantêm aqui a sua língua e os seus costumes", enquanto "Outros idiomas e outras tradições deitam raízes,

fixam-se na terra, viçam, prosperam" à medida que "a nossa língua fenece, o nosso passado apaga-se..." (Bilac, 1924, p.119).

Tanto no plano da sátira como no das ideologias, Bananére trava um embate com Bilac em que, segundo Maurício Martins do Carmo, figuram,

> de um lado, um bando de puristas a privilegiar um entendimento mítico da nacionalidade, preservando uma intacta língua portuguesa – leia-se *lusitana* – e domando nossos instintos ameríndios, africanos, nossa receptividade ao novo e ao estrangeiro; nossa capacidade amalgamante, enfim; de outro, Juó Bananére satirizando tudo isso numa língua nova. (Carmo, 1998, p.134)

Para Alfredo Bosi (1989, p.374-5), o estrangeiro, especialmente o italiano, significava um enxerto para o tronco luso-tupi da antiga São Paulo e começava a produzir mudanças de costumes, de reações psicológicas e, naturalmente, uma "fala nova" que se caracterizava não apenas pela adoção dos traços dialetais falados nas ruas pelos imigrantes, mas também pela inserção das fortes marcas de oralidade da fala do caipira e do iletrado. O que imprime o sentido anárquico à sátira de Bananére é também o fato de ele incorporar às suas crônicas as vozes da classe operária, constituída na sua grande maioria por estrangeiros, especialmente italianos, e ao mesmo tempo por aproveitar-se desse expediente para castigar a caótica situação política e social brasileira. É provável que, por esse viés, a própria sociedade brasileira se sentisse representada.

Durante o relançamento da campanha da Liga de Defesa Nacional, muitos discursos veiculavam a ideia de que a presença estrangeira no país era uma ameaça latente à ordem estabelecida, traduzindo a atitude da burguesia que se definia contrária às reivindicações de classe – greves, movimentos operários etc. – encabeçadas pelo proletariado, imigrante na sua maioria. De acordo com Sevcenko (1992, p.38-9),

> A presença maciça de contingentes imigrantes em São Paulo se constituía por si só, com sua presença ameaçadora, num primeiro

> "*front* interno". De um lado havia a massa de proletários, eternamente inconformados com as extensas jornadas de trabalho, a insuficiência dos salários e a precariedade de suas condições de vida, excitados por pregações radicais, em estado de guerra ingente.

Tal estado de coisas dava vazão à chamada "Reação Nacionalista", que, em São Paulo, levava Sampaio Dória a atentar para a ameaça estrangeira: "Os brasileiros estão ameaçados de passar, por imprudência, de senhores da terra a colonos dos estrangeiros, que vencem" (Dória, 1921, p.4). Em 1919, em um artigo intitulado "Nacionalismo", Bruno Ferraz do Amaral pergunta: "De fato, quando frutificar o nacionalismo, que restará brasileiro em São Paulo? Capitais, estrangeiros; indústria dita nacional, estrangeira; colonos, estrangeiros; fazendeiros, estrangeiros; proprietários, estrangeiros [...]" (apud Sevcenko, 1992, p.139).

Em 1920, no Rio de Janeiro, no momento em que Epitácio Pessoa desencadeia reação violenta contra os líderes operários anarquistas, a Liga de Defesa Nacional, na voz de Alfredo Pinto, protesta contra os comícios e as greves deflagradas naquele estado, apontando os elementos estrangeiros como seus principais agentes e convidando a classe a "auxiliar o governo nas mediadas de repressão ao anarquismo" (Carone, 1972, p.169).

Se inseridas nesse contexto, as sátiras bananerianas parecem ir além de uma mera negação panfletária ao discurso nacionalista e à poesia parnasiana de Bilac, haja vista apresentar-se também como uma tomada de posição política que, dentre outras reinvindicações, acena para a urgência da inserção da voz do "Outro" na busca pela nossa nacionalidade.

Além de expor parte da real situação vivida pelo imigrante operário na cidade de São Paulo, a carnavalização do discurso nacionalista das arcadas vai abrindo clarões na consciência popular no tocante à assimilação do estrangeiro, preparando, de certo modo, sua aceitação.

Wilson Martins inscreve os textos de Bananére num processo geral de ascensão do nacionalismo no Brasil, acentuando que, ao

nível literário, sua sátira "opunha um desmentido sardônico ao nacionalismo programático dos modernistas" (Martins, 1978, p.337). No início do século XX, o nacionalismo assume várias roupagens ideológicas, defendendo ideias nem sempre consensuais, e é somente nessa dinâmica de tensões dialógicas e ideológicas que a postura nacionalista de Bananére pode ser compreendida. Suas sátiras, situadas historicamente e colocadas numa relação dialógica com os vários posicionamentos em torno da nacionalidade, podem auxiliar na compreensão de parte do processo de assimilação/integração do imigrante italiano num momento em que isso se dava de forma mais crítica.

O nacionalismo ambíguo de António de Alcântara Machado

No artigo "Nacionalismo perigoso", publicado no *Correio Paulistano* e assinado por Hélios (pseudônimo de Del Picchia), o escritor modernista assim se posicionava em relação ao nacionalismo "berrado, com nuanças de jacobinismo" e cujo lema era "O Brasil é dos brasileiros":

> [...] não há grandes razões para se berrar a toda hora esse "nacionalismo abespinhado", pondo os estrangeiros que aqui vêm *cordialmente cooperar* para o nosso progresso e riqueza na posição de intrusos ou oferecidos... Temos muito prazer, muitíssimo até, em acolher no nosso seio esses elementos, quando são *ordeiros e respeitadores das nossas leis e costumes*. (Del Picchia, 1920, p.6, grifos nossos)

Somente na condição de "cooperadores" e "ordeiros" os estrangeiros podem ser aceitos pela elite bem-pensante, embora esta os contemple com um olhar paternalista: "não só devemos distinguir com paternidade e carinho ao estrangeiro, como acoroçoar a sua vinda a plagas que Cabral descobriu para celeiro do mundo e alegria dos que gostam de beber café sem chicória..." (ibidem).

Em contraposição ao "nacionalismo gazeteiro" que afirmava ser São Paulo terra conquistada, Del Picchia assevera que "Isso não impede que cem raças se debatam no seu xadrez etnológico", salientando mais uma vez que esses elementos, "ordeiros e trabalhadores [...], nacionalizando pelo berço seus filhos, tornaram, com sua operosidade e talento, São Paulo um dos Estados mais belos e prósperos do país" (ibidem). Caso o estrangeiro não respeite a ordem, o brio e as leis nacionais, "rua!", decreta Del Picchia, em total consonância com a ideologia da Liga de Defesa Nacional e com a opinião de modernistas como Alcântara Machado, claramente expressa em seu artigo "Relações exteriores":

> Foi-se o tempo em que o brasileiro precisava do estrangeiro para alguma coisa. Tudo quanto era bom vinha de fora. E só era bom o que vinha de fora ainda quando era mau. Hoje a cantiga é outra. A Europa principalmente é que precisa da América. Quem canta de galo é a gente. O europeu que venha para cá trabalhar se quiser. Trabalhar só. Muito caladinho. Não sendo assim volte para o lugar de onde veio. E não se queixe se morrer de fome [...] Pois assim é que deve ser. [...] Quem não estiver satisfeito que se fomente. Nós temos mais o que fazer. Não nos sobra tempo para discutir com indesejáveis. Agora se quer colaborar utilmente com a gente é coisa. Será regiamente compensado. Como um criado de novo-rico. A terra agradece tudo quanto se faça por ela. Ficará milionário em dois tempos. Com palacetes, lavouras e fábricas. Poderá comprar brasões à vontade. Ter descendência nobre. Até abiscoitar posições políticas e governamentais. A terra é boa que dói. (Machado, A. A., 1983, p.181-2)

A fina ironia de Alcântara Machado não o exclui do rol daqueles que, como Del Picchia, concebem o estrangeiro associado apenas às relações capitalistas de produção. Embora Carelli (1985, p.175) afirme que o humor proveniente desses escritos de Alcântara Machado tenha como objetivo estigmatizar os estrangeiros que se aproveitam do Brasil, só em parte essa tese se sustenta. Se nos apoiarmos em

alguns elementos que o artigo apresenta – "Quem canta de galo é a gente"; "O europeu que venha para cá trabalhar se quiser. Trabalhar só"; "Não nos sobra tempo para discutir com indesejáveis" –, estaremos às voltas com uma questão bem mais complexa. Segundo Christina R. Lopreato, "indesejáveis" eram considerados todos aqueles "imigrantes que não se enquadravam no ideário de ordem e progresso que marcou a primeira fase do período republicano no Brasil (1889-1930)" (Lopreato, 2003, p.76). Para Lená M. Menezes, "indesejáveis" eram os estrangeiros cujas "palavras ou ações voltavam-se contra a ordem política, econômica, moral e social existentes, considerados nocivos à sociedade e perigosos à segurança pública" (Menezes, 1996, p.91).

Falando a respeito da aprovação do imigrante no momento em que Alcântara Machado escreve *Brás, Bexiga e Barra Funda,* Vera Chalmers observa que "O enfoque nacionalista aprova a acumulação do ítalo-paulista no momento em que a imigração subvencionada é suspensa e o proletariado imigrante já escreveu uma longa história de lutas sociais" (Chalmers, 1983, p.175).

Com exceção das verdades aí contidas, não podemos deixar de confrontar a afirmação de Chalmers às ponderações feitas por Alcântara Machado acerca do estrangeiro. Também não podemos ignorar o fato de que parte dessa "longa história de lutas sociais" (ibidem) foi protagonizada por indivíduos politizados que travaram árduas batalhas contra os patrões e a política opressora do regime de trabalho no interior das fábricas brasileiras.

Em suma, tais sujeitos anônimos foram os gestores, no todo ou em parte, da formação de consciência de classe e, pelo fato de terem se manifestado contrariamente à ideologia burguesa, foram também considerados "indesejáveis". Embora muitas vezes questionado pela elite paulistana, o papel desempenhado pelo imigrante na politização do proletariado brasileiro é reconhecido por alguns estudiosos da imigração, como Leôncio Basbaum (1982, p.207):

> Os imigrantes [...] tiveram realmente um papel de inestimável relevo, não somente pelo fato de participarem das

> organizações operárias, às quais traziam uma longa experiência, e de editarem jornais, mas principalmente por elevarem o significado da palavra *operário*, que pouco a pouco ia deixando de ser ultrajante e pejorativa e, principalmente, porque souberam inculcar no espírito do operário brasileiro e dos ex-escravos uma consciência de classe operária.

Angelo Trento (1989, p.235) questiona essa suposta "idealização e mitificação do trabalhador estrangeiro", asseverando que na maioria das vezes ele preferiu ficar à margem dos movimentos operários, visto que, inicialmente, muitos tinham o Brasil como residência temporária, enquanto outros tinham como principal objetivo sua ascensão vertical, tendo, por esse motivo, preferido ajustar-se à ordem estabelecida. Segundo Trento, a atitude do imigrante em relação à luta operária começa a mudar entre 1917 e 1920: "A partir de 1917, o imigrante médio italiano não pôde mais ser qualificado como indiferente ou apático, pois foi logo graças à sua participação e ao seu envolvimento que a agitação assumiu as características de um fenômeno de massa" (ibidem, p.240).

Trento (ibidem, p.241) observa que essa mudança de atitude explicava-se pelo fato de muitos italianos terem resolvido aceitar o Brasil como residência definitiva, principalmente aqueles que tinham aqui aportado junto com as levas mais antigas, e ainda em razão da diminuta consistência numérica da leva mais recente e do colapso das oportunidades de mobilidade vertical determinado pelo longo período de salários de pura subsistência.

A significativa participação do elemento estrangeiro nos movimentos operários incomodava o nosso nacionalismo e os donos dos meios de produção, e, não raro, a elite bem-pensante manifestou-se contrariamente à presença desse elemento consciente e politizado no cenário político e econômico do país, como podemos verificar no artigo de Alcântara Machado "Mocidade, Brasil e política", publicado primeiramente no *Diário de S. Paulo*, em 20 de outubro de 1929, e logo depois em *O Jornal do Rio*, em 25 de outubro do mesmo ano:

> Quando o proletariado se libertar do analfabetismo, dizia, quando tiver consciência de sua força que penso não abusar liricamente chamando de heroica, possuir o preciso espírito de solidariedade e se constituir não de estrangeiros e filhos de estrangeiros (o que hoje é maioria), mas de nacionais, filhos de nacionais, não haverá coação conservadora capaz de impedir a sua expansão política. (Machado, A. A., apud Barbosa, 2001, p.30)

Quem, então, no Brasil, podia ser enquadrado no rol dos "nacionais" em 1929? Apoiados na leitura desse excerto, podemos considerar que o enfoque nacionalista só concebe a acumulação do ítalo-paulista e do estrangeiro em geral quando desassociada de determinados conflitos que a literatura oficial, muitas vezes, preferiu deixar soterrados. O fato é que havia uma condição para a aceitação do estrangeiro: cooperar e trabalhar ordeiramente.

O imigrante italiano em *Brás, Bexiga e Barra Funda*

Enquanto as crônicas jornalísticas de Alcântara Machado mantêm uma relativa distância ideológica das de Bananére, no que se refere às questões nacionalistas e à imigração, nas novelas paulistanas do escritor modernista é possível perceber o estabelecimento de um diálogo mais ou menos consensual com as sátiras do cronista de *O Pirralho*. Em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, à semelhança do que ocorre em Bananére, aquela algaravia de vozes – dos imigrantes, dos reclames de feira, dos caipiras e iletrados – que inundava a cidade de São Paulo pode ser ouvida em cada uma das crônicas que compõem a obra, embora a voz majoritariamente pronunciada naqueles textos seja a do italiano dos bairros operários.

No "Artigo de fundo" às referidas novelas, Alcântara Machado identifica no imigrante italiano o quarto componente a entrar na composição étnica brasileira: uma raça "alegre que pisou na terra paulista cantando", contrapondo-se, claramente, à tese das "três

raças tristes" (Machado, A. A., 1988, p.78) que faziam, até então, a mescla constituinte da nossa nacionalidade. Essa maneira de conceber a nova realidade étnica e cultural que se configurava na cidade de São Paulo dialoga com o discurso de outros pretensos reformistas, como Menotti del Picchia, por exemplo, que, usando o pseudônimo Hélios, numa crônica para o *Correio Paulistano* de 15 de julho de 1921, afirma não aceitar nosso caráter e nossa nacionalidade como algo acabado, sustentando que a afirmação do povo brasileiro adviria da mistura que se vinha processando e para qual contribuiriam "todas as universais virtudes positivas dos povos imigrados – força de adaptação, ânsia de inédito, instinto de conquista" (Del Picchia, 1921, p.8).

Diferentemente do que afirmara em suas crônicas jornalísticas – "O europeu que venha para cá trabalhar se quiser. Trabalhar só. Muito caladinho" –, no "Artigo de fundo" a *Brás, Bexiga e Barra Funda* Alcântara Machado (1988) não apresenta o imigrante como um "indesejado", mas conformado às condições que lhe são impostas na nova terra, sobretudo por não ter oferecido resistência à nossa "arrogância indígena" – o que não é totalmente verdade – e por ter contribuído, por meio do trabalho, para a (re)tessitura da nossa formação étnica: "O pé de chumbo poderia responder tirando o cachimbo da boca e cuspindo de lado: A brasileira, *per Bacco*! Mas não disse nada. Adaptou-se. Trabalhou. Integrou-se. Prosperou" (ibidem, p.77-8).

De acordo com Mário da Silva Brito (1971, p.203), a negação da trindade étnica brasileira "deriva das oposições ao passadismo e ao regionalismo". Nessa dialética, "Peri, símbolo de etapas históricas ultrapassadas, é também, na mente dos modernistas, protótipo da literatura indianista" (ibidem), a qual, naquele momento, era considerada "falsa, romântica numa palavra" (ibidem). Jeca Tatu representava, então, "a quietação, o marasmo, o brasileiro incapaz e fatalista, paralisado entre a paisagem e a vida" (ibidem) e de cujo *far niente* é despertado, como Macunaíma, pela "multidão de rapazes e raparigas bulhentos, a que chamamos 'italianinhos', destinada a alimentarem as fábricas dos áureos potentados e a servirem, escravos,

o descanso aromático dos Cresos" (Andrade, M., 1988, p.83). Uma vez que ocupa o centro desse debate, o imigrante passa a desempenhar um papel significativo na busca por uma (re)definição étnica do país que, em 1915, foi descrito por Lobato (1951, p.40) como "uma Jecatatuasia de 8 milhões de quilômetros quadrados".

A nova realidade étnica e cultural que se delineia na metrópole leva os autores modernistas a desacreditarem na "velha lenda da trindade racial formadora da nossa terra" (Del Picchia, 1921, p.8). Del Picchia assinala que "as levas imigratórias para aqui vindas, modificaram nossa ambiência étnica" (ibidem), de modo que as três raças tradicionais foram vencidas, enquanto forças étnicas, pelo imigrante. Do índio, segundo Del Picchia (ibidem), "não ficou mais que uma vaga memória nos compêndios de história do Brasil e nos museus", enquanto o negro "ficou também ilhado dentro da raça caucasiana". O escritor considera que o imigrante foi incorporado à vida coletiva do país "violento e novo" (ibidem), fazendo-se "brotar na terra nostálgica dos primeiros colonizadores" (ibidem) como uma "raça de fortes, consciente do seu largo destino, pronta a defender o formidável patrimônio criado em sua transitória angústia de exilados e com o orgulho permanente das suas conquistas na nova terra" (ibidem).

António de Alcântara Machado registra o surgimento de um novo "tipo humano": "Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos" (Machado, A. A., 1988, p.78). Nosso povo, de acordo com Del Picchia (1920, p.3), é fruto da "mescla heteróclita e tumultuária" plasmada pelo clima, pelos hábitos, pela configuração geológica da região e pelos métodos de trabalho e de luta. Os "novos mamalucos" (Machado, A. A., 1988, p.78) que povoam as páginas de *Brás, Bexiga e Barra Funda* são, na verdade, uma representação dessa mescla não acabada da qual faz parte o povo brasileiro e que Del Picchia (1920) resolveu considerar um novo tipo de "caboclo", negando aquele elemento até então considerado como "tipo racial puro": "O caboclo de hoje é uma colcha de retalhos de nacionalidades. Há caiçaras, morfológica e psiquicamente caiçaras, oriundos de alemães, de italianos, de espanhóis e até de turcos!" (ibidem, p.3).

Alcântara Machado (1940) elabora um esboço representativo dessa mescla que vai se operando em solo nacional, embora acene também para a resistência do europeu a novas misturas étnicas:

> O branco não quer se tisnar de negro nem de amarelo e repele, com indisfarçável repugnância, convencido da sua superioridade, a parte negra e mulata da população brasileira. [...] Com sangue europeu do sul, do norte, inclusive judeu, aqui se está formando uma raça de ombros largos, estatura alta, saudável, sólida, igualmente feita para o trabalho e os chamados prazeres da vida. (ibidem, p.186)

A síntese dessa mescla é apresentada por Menotti del Picchia em um artigo escrito para o *Correio Paulistano* nos seguintes termos: "O italiano, o sírio, o japonês desaparecem, pouco a pouco, fundem-se lentamente no paulista" (Del Picchia, 1922, p.5). Darcy Ribeiro relativiza as palavras de Mário de Andrade, que havia se referido aos "brasileiros lindamente misturados", nos seguintes termos:

> Tudo bem, porque essa gente quase toda acabou se abrasileirando belamente. Restam, porém, aqui e ali, alguns alunados apátridas que ainda não saíram do fundo do navio em que seus avós vieram. Perderam sua pátria de origem e estão soltos à busca de um pouso. Seu único compromisso é consigo mesmos e com as vantagens que possam ganhar. Não têm nenhuma noção e muito menos orgulho da façanha que representou construir e levar à independência esse paisão que já acharam feito. Em consequência, tal como os argentinos fazem com seus *cabecitas negras*, chegam a olhar os trabalhadores nordestinos e inclusive os caipiras paulistas, a que chamam baianos, com desprezo. (Ribeiro, 1995, p.407)

É bastante significativo que na sua análise Ribeiro tenha empregado expressões como "apenas estrangeirou" (ibidem, p.21), "avassalamento", "gringos", "soterramento geográfico" (ibidem, p.407), porque, por um lado, elas operam generalizações e limitações acerca da participação do imigrante na formação do caráter nacional

brasileiro e da nossa constituição étnica e, por outro, revelam posturas muito semelhantes àquelas apresentadas por Alcântara Machado no artigo "Relações exteriores":

> No fundo todo estrangeiro de qualquer nacionalidade que seja, pensa que é a ele, unicamente a ele, que nós devemos o que somos. O que é um grandíssimo desaforo e uma grandíssima mentira. No que se refere a S. Paulo sobretudo ainda está por verificar em que tem consistido de fato a colaboração estrangeira. Colaboração eficiente, sem dúvida, mas de ordem material tão somente. A mão de obra em parte é estrangeira. A iniciativa porém tem sido sempre paulista. Em todos os campos do nosso crescimento pasmoso. É preciso que essa verdade seja conhecida de todos. Os cueras somos nós paulistas. Basta atentar no nosso poder formidável de absorção. Nada resiste a ele. [...] Aqui o estrangeiro se transforma. Age e pensa em função do meio. (Machado, A. A., 1940, p.182)

Carelli (1985, p.71) observa que essa contribuição alógena concorre para a transformação da sociedade paulista. Rubens Ricupero (1993, p.158-9) entende que essa contribuição estende-se ao "vasto haras" de Lobato (1951, p.16), o qual simboliza, no plano étnico, a população brasileira. A ideia de uma cooperação apenas de ordem material, como apontou Alcântara Machado, deve ser contestada, pois, segundo Ricupero (1993, p.160-1), "[...] para além de toda dor, ficou o muito que os italianos deram à terra de adoção".

Wilson Martins (1978) enxerga em Bananére um "avatar do nacionalismo", não do nacionalismo que se opunha programática e ideologicamente à presença do estrangeiro, mas de um nacionalismo que incorporava a voz do Outro, do imigrante, do caipira, do negro, do palhaço do circo e do teatro popular. Quanto a Alcântara Machado, quando se trata de suas crônicas literárias, há críticos, como Francisco de Assis Barbosa (1958, p.46), que afirmam que ele poderia ter sido o escritor do "complexo social paulista, com a integração dos imigrantes [...] se ele tivesse tido tempo de se realizar em toda a plenitude". Quando Barbosa confia a Alcântara Machado

a tarefa de "dar forma e conteúdo literário" e "transposição artística do popular" à "salada ítalo-paulista" (ibidem, p.46-7) elaborada por Bananére, fica evidente que o crítico coloca a obra do jornalista macarrônico à margem da literatura oficial, esboçando uma ideia de algo inacabado, "grosseira contrafação" (Paes, 1985, p.264), "paraliteratura", uma vez que essas expressões "revelam uma noção compartimentalizadora da literatura e da arte", segundo o entendimento de Maurício Martins do Carmo (1998, p.147).

Paradoxalmente, no prefácio ao livro de Mario Carelli *Carcamanos e comendadores*, de 1985, Barbosa repensa sua postura quando toma conhecimento dos recentes estudos que reavaliam os escritos de Bananére no contexto histórico-social de uma São Paulo às vésperas da Semana de 22. A partir de então, Barbosa coloca, em grau de importância, Juó Bananére ao lado de António de Alcântara Machado:

> É curioso que essa identificação do italiano como o popular teve como inventores dois dos mais autênticos representantes de velhas e ricas famílias quatrocentonas, que em São Paulo opuseram as primeiras resistências à invasão estrangeira, que se há de operar com maior força entre famílias operárias residentes nos bairros pobres, sobretudo o Brás, o Belenzinho e o Bexiga, do que entre os italianos ricos, os *magnati*, que olhavam com desprezo a massa proletária. (Barbosa apud Carelli, 1985, p.6)

Embora se estabeleça um relativo consenso entre as crônicas ítalo-caipiras de Bananére e as crônicas literárias de Alcântara Machado, no que se refere ao tratamento dado ao imigrante no cerne das questões nacionalistas, quando revisitamos os escritos jornalísticos do autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, concluímos que os dois escritores mantêm uma considerável distância ideológica. Primeiro porque os escritos macarrônicos de Bananére, apesar de considerados "paraliteratura", vão além de uma simples negação panfletária ao discurso nacionalista sustentado pelos quatrocentões paulistanos, fazendo-o, principalmente, por denunciar a caótica

situação brasileira à era republicana e por dar voz a imigrantes e caipiras engolfados pelas relações capitalistas antropofágicas que se processavam na metrópole.

Não que Alcântara Machado não o tenha feito, mas no plano da ficção produzida por ele a assimilação do estrangeiro parece ter se dado sem grandes conflitos. Enquanto Bananére permite que o imigrante expresse verbalmente seu constrangimento por ainda não ter "feito a América" – "[...] fais quaranta quattros anno che stó alavorando, só barbiere, sanfoniste i giornaliste i non fiz inda a Ameriga" (Bananére, 1913, p.19) –, o autor das novelas paulistanas mascara, na leveza das cenas – "Gaetaninho ficou banzando bem no meio da rua" ("Gaetaninho") (Machado, A. A., 1988, p.79) –, e na descrição caricaturesca de costumes – "O professor seu Serafim [...] limpava os ouvidos com o canivete' ("Tiro de Guerra nº 35") (ibidem, p.88) –, aspectos importantes para a compreensão do fenômeno que ocorre na América.

Nas crônicas jornalísticas o escritor modernista é menos condescendente com o estrangeiro, e as tensões se deixam revelar quando os imigrantes começavam a se organizar contra as longas jornadas de trabalho e os baixos salários que, segundo Bananére, mal davam "p'ra apagá o luguéro da a caza i p'ra acumprá os fijó p'ras grianza"/"para pagar o aluguel da casa e pra comprar o feijão para as crianças" (Bananére, 1933, p.2).

7
O imigrante italiano, a questão racial brasileira e a formação do caráter nacional

Matemos Peri!

Menotti del Picchia, *Jornal do Comércio*,
23 de janeiro de 1921

O imigrante italiano e a questão racial brasileira

Houve uma época em que a questão racial brasileira esteve ligada ao motivo da tristeza como traço marcante do nosso caráter, quando a explicação para a formação da nossa nacionalidade ainda se fundava na trindade étnica representada pelo índio, pelo negro e pelo luso. Nas duas primeiras décadas do século XX, o sentimento de insatisfação quanto a essas duas questões começa a se manifestar através das novas mentalidades que se projetam nas letras nacionais. Nesse cenário destacam-se Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, António de Alcântara Machado, dentre outros.

Vale ressaltar que essa crescente presença do elemento italiano nas letras nacionais dá-se justamente numa época em que a literatura brasileira passava por uma série de transformações, inclusive reclamando para si a inserção de novos valores, a adoção de temas nacionais em oposição ao passadismo, ao romantismo e ao regionalismo

de cunho meramente agrário e provinciano. Época em que os reformistas de São Paulo começavam a se preocupar com a questão da formação racial brasileira, cuja base tríplice consideravam insuficiente. A negação da trindade étnica opunha-se também ao parnasianismo, que, através de um soneto de Bilac, consagrava o índio, o negro e o luso[1] como fatores constitutivos do povo brasileiro, etnias que, por assim dizer, imprimiam certa melancolia ao caráter nacional.

A negação apoiava-se também no cosmopolitismo paulista e na nova face do país que ia se reconfigurando com a presença do imigrante, cenário onde, no dizer de Oswald de Andrade, "se debatem, para amálgamas finais, canções de todos os idiomas, êxtases de todos os passados, generosidades e ímpetos de todas as migrações" (Andrade, O., 1921).

De acordo com Mário da Silva Brito (1971), a negação da trindade étnica brasileira, ao se opor ao passadismo e ao regionalismo, colocava Peri como "símbolo de etapas históricas ultrapassadas". Peri era ainda, na mente dos modernistas, "protótipo da literatura indianista", a qual, naquele momento, era considerada "falsa, romântica numa palavra". O imigrante, então, desempenha significativo papel nessa busca por uma (re)definição do país, que, em 1915, era descrito por Lobato (1951, p.40) como "uma Jecatatuasia de 8 milhões de quilômetros quadrados".

José Paulo Paes (1988) identifica o ideal do embranquecimento crescente do brasileiro como algo subjacente ao sonho modernista, observando que Macunaíma nasce preto, mas, assim que pode, torna-se branco, fato que o levou à seguinte interrogação: "Estaria aí uma das razões inconfessas da empatia de Alcântara Machado pelos novos mamalucos... brancos?" (ibidem, p.106).

Apesar da exaltação da mescla entre imigrantes europeus e nativos feita por alguns dos representantes da literatura modernista,

1 O poema de Bilac, intitulado "Música brasileira", dizia que a música brasileira resultava das três raças formadoras da nossa nacionalidade, nos seguintes termos: "Flor amorosa das três raças tristes" (Bilac, 1930, p.287).

a priori bem-sucedida, fica a pergunta: como se estabeleceram as relações raciais e sociais entre o negro brasileiro e o imigrante?

Em um artigo publicado na *Revista Civilização Brasileira*, em julho de 1966, Florestan Fernandes questiona se a imigração italiana alterou as relações raciais e sociais, haja vista que os imigrantes europeus em geral se mostraram completamente adaptados às mudanças econômicas e às mutações urbanas, ao passo que os descendentes de escravos se achavam historicamente inibidos por essa profunda transformação social. Depois de analisar os fatos históricos que contribuíram decisivamente para a histórica tomada de rumo relacional entre imigrantes e negros após a Abolição, Florestan Fernandes conclui que a imigração não contribuiu, de fato, para incluir as relações raciais na esfera de mudança social e de modernização; ao contrário, pondera o sociólogo, "onde ela não se adaptou, por seus efeitos diretos ou indiretos, ao sistema preexistente de relações raciais, ela o agravou, estimulando a persistência de ajustamentos inter-raciais preconceituosos e discriminatórios" (Fernandes, 1966, p.93). Apesar de ter contribuído para o agravamento de relações raciais discriminatórias, anteriores à entrada maciça de imigrantes europeus em solo brasileiro, Florestan observa que "nada dá fundamento à propensão de atribuir-se aos imigrantes a 'introdução' do preconceito e da discriminação raciais na cidade" (ibidem), haja vista que, a esse respeito, "os imigrantes absorvem atitudes e comportamentos previamente incorporados aos padrões brasileiros de relações raciais" (ibidem). No mais, complementa o autor,

> a imigração tornou-se um fator neutro em face da democratização das relações raciais porque o que se poderia chamar de "problema negro" não chegou a afetar o desenvolvimento da ordem social competitiva. Deixando de ser mão de obra privilegiada e, por qualquer razão, fator ou *impedimento* do crescimento econômico, o "negro" perdeu importância histórica para o branco. [...] A imigração também teria sido neutra com referência à própria estrutura do sistema de relações raciais, não fossem as circunstâncias históricas que a convertiam, espontânea e inevitavelmente, num fator de concentração

> racial da renda, do prestígio social e do poder. Foi graças a esta razão, aliás, que ela contribuiu para agravar, de maneira evidente, as aparências e a realidade da desigualdade racial. (ibidem, p.93-4, grifo do autor)

O sociólogo assevera que convém distinguir condições, causas e efeitos no complexo contexto histórico-social em análise. Segundo Florestan, é preciso que levemos em consideração que o imigrante não se introduziu, nem se viu introduzido, numa estrutura de competição racial com o negro e o mulato:

> Se a imigração repercutiu dramaticamente nas manifestações da desigualdade racial, isso se deu porque ela era um dos fatores da aceleração do crescimento econômico e do desenvolvimento social da comunidade. Os grupos que contavam com posições mais ou menos vantajosas na estrutura de poder e de competição também contavam, naturalmente, com as oportunidades mais vantajosas de participação nesses dois processos. [...] como a estrutura do sistema de relações raciais excluía o "negro" de tais oportunidades, os brancos praticamente monopolizaram as vantagens delas decorrentes. (ibidem, p.94)

Seja como for, o fato é que as relações raciais e sociais entre imigrantes e negros, pelo menos no tocante à competição por espaços de sobrevivência, não se deu de forma tão suave como queriam muitos dos modernistas, como Del Picchia, por exemplo. Talvez essa competição não tenha ocorrido nas esferas mais elevadas, no entanto, no contexto da busca por oportunidades, tanto negros como imigrantes pobres se viram obrigados a competir pelos espaços restantes, sobretudo os espaços de subemprego. Negros e imigrantes pobres circulavam pelas ruas da cidade na condição de vendedores ambulantes, garrafeiros, peixeiros, ferreiros etc., e muitos desses indivíduos compartilhavam espaços de moradia às margens dos rios e córregos que ainda fluíam livremente entre as nascentes ruas da cidade de São Paulo.

O caráter nacional brasileiro

Inegavelmente, o caráter brasileiro adquire nova feição com a integração do imigrante italiano à comunidade nacional. Essa contribuição imprime novos traços psicológicos àqueles que Paulo Prado (1997) descrevera em *Retrato do Brasil*: a ambição da riqueza fácil, "a lascívia brutal e monstruosa", o "individualismo anárquico e desordenado", a carência do espírito de cooperação, a hipertrofia da imaginação e a exaltação da sensibilidade, "facilidade de decorar e loquacidade derramada, simulando cultura", as alternativas de entusiasmo e apatia, a "indolência desanimada", a melancolia difusa. Sabemos que foram exatamente esses qualificativos depreciativos do nacional que serviram às elites na desvalorização do trabalhador brasileiro e na propaganda que procurava salientar a superioridade do imigrante europeu.

Embora muitos historiadores reconheçam a contribuição do imigrante para o desenvolvimento do país, o antropólogo Darcy Ribeiro (1995) a identifica apenas nas regiões onde se concentrou a massa estrangeira. Ao tentar fazer um balanço da contribuição do imigrante para a formação do povo brasileiro, de sua influência na cultura e na constituição étnica no conjunto da nação, Ribeiro pondera que, apesar do enorme contingente europeu aqui aportado, no final das contas foi a população nacional, pelo fato de ser numericamente maior, que acabou absorvendo cultural e racialmente o estrangeiro:

> [...] o papel do imigrante foi muito importante como formador de certos conglomerados regionais nas áreas sulinas em que mais se concentrou, criando paisagens caracteristicamente europeias e populações dominadoramente brancas. Conquanto relevante na constituição social e cultural dessas áreas, não teve maior relevância na fixação das características da população brasileira e da sua cultura. Quando começou a chegar em maiores contingentes, a população nacional já era tão maciça numericamente [...], que pôde iniciar a absorção cultural e racial do imigrante sem grandes alterações no conjunto. (ibidem, p.242)

A título de ilustração, Darcy Ribeiro relata o que sucedeu nos países rio-platenses, que, diferentemente do Brasil, tiveram sua etnia original, numericamente pequena, "submetida por massas de imigrantes que, representando quatro quintos do total, imprimiram uma fisionomia nova, caracteristicamente europeia, à sociedade e à cultura nacional, transfigurando-os de povos novos em povos transplantados" (ibidem, p.243). O Brasil, ao contrário daqueles países, "nasce e cresce como povo novo, afirmando cada vez mais essa característica em sua configuração histórico-social" (ibidem).

Ribeiro (ibidem, p.21) enfatiza que a imigração "apenas estrangeirou" alguns brasileiros ao gerar diferenciações nas áreas ou nos estratos sociais onde os imigrantes mais se concentraram. Ao chegarem ao Brasil, e tendo encontrado uma sociedade já formada e etnicamente integrada, apenas afetou seu destino, transformando-se mais os "recém-vindos" do que os que aqui viviam (ibidem, p.258-9).

Essa estrangeirização do brasileiro teria se efetuado apenas em algumas áreas onde o imigrante mais se concentrou, como em São Paulo, que, segundo Ribeiro (ibidem, p.407), se viu "avassalado" pela massa desproporcional de "gringos", principalmente italianos e seus descendentes, resultando num "soterramento geográfico" responsável pela "europeização da mentalidade e dos hábitos" do povo paulista. Uma reação a esse "avassalamento" teria sido a Semana de Arte Moderna de 22, observa Ribeiro (ibidem), sendo também, por seu estilo, a forma mais expressiva desse eurocentrismo.

À maneira de Mário de Andrade, que havia se referido aos "brasileiros lindamente misturados", porém com menos simpatia por alguns estrangeiros em razão de sua atitude preconceituosa em relação ao nacional, Darcy Ribeiro relativiza:

> Tudo bem, porque essa gente quase toda acabou se abrasileirando belamente. Restam, porém, aqui e ali, alguns alunados apátridas que ainda não saíram do fundo do navio em que seus avós vieram. Perderam sua pátria de origem e estão soltos à busca de um pouso. Seu único compromisso é consigo mesmos e com as vantagens que possam ganhar. Não têm nenhuma noção e muito menos orgulho da

> façanha que representou construir e levar à independência esse paisão que já acharam feito. Em consequência, tal como os argentinos fazem com seus *cabecitas negras*, chegam a olhar os trabalhadores nordestinos e inclusive os caipiras paulistas, a que chamam baianos, com desprezo. (ibidem, p.407)

É bastante significativo que na sua análise Ribeiro tenha empregado expressões como "apenas estrangeirou" (ibidem p.21), "avassalamento", "gringos", "soterramento geográfico" (ibidem, p.407), porque, por um lado, elas operam, paradoxalmente, generalizações e limitações acerca da participação do imigrante na formação do caráter nacional brasileiro e da nossa constituição étnica e, por outro, tais expressões mantêm, em germe, posturas muito semelhantes àquelas presentes no artigo "Relações exteriores", em que Alcântara Machado assevera de forma contundente:

> No fundo todo estrangeiro de qualquer nacionalidade que seja, pensa que é a ele, unicamente a ele, que nós devemos o que somos. O que é um grandíssimo desaforo e uma grandíssima mentira.
>
> No que se refere a S. Paulo sobretudo ainda está por verificar em que tem consistido de fato a colaboração estrangeira. Colaboração eficiente, sem dúvida, mas de ordem material tão somente. A mão de obra em parte é estrangeira. A iniciativa porém tem sido sempre paulista. Em todos os campos do nosso crescimento pasmoso.
>
> É preciso que essa verdade seja conhecida de todos. Os cueras somos nós paulistas. Basta atentar no nosso poder formidável de absorção. Nada resiste a ele. [...] Aqui o estrangeiro se transforma. Age e pensa em função do meio. (Machado, A. A., 1940, p.182)

Somos obrigados a discordar de Alcântara Machado quanto ao fato de a contribuição estrangeira ter sido apenas de ordem material, uma vez que ele próprio, enquanto criador da *Revista de Antropofagia*, entende que ser brasileiro, naquele momento, equivale a ser capaz de digerir os imigrados e digeri-los significava, obviamente, apropriar-se de suas virtudes, de sua energia.

Carelli (1985, p.71) observa que "a sociedade paulista integra a colônia italiana e chega a digeri-la, e esta contribuição alógena a transforma". Rubens Ricupero (1993, p.158-9) entende que essa contribuição estende-se ao "vasto haras" de Lobato (1951, p.16), o qual simboliza, no plano étnico, a população brasileira. A ideia de uma cooperação apenas de ordem material, como apontou Alcântara Machado, deve ser contestada, pois, segundo Ricupero (ibidem, p.160-1),

> para além de toda dor, ficou o muito que os italianos deram à terra de adoção. Assim como aconteceu com o impacto da África, a marca da Itália na alma brasileira não deve tanto ser procurada em fenômenos tópicos externos, de fácil identificação: cozinha, música, objeto de arte. O que conta, realmente, é o que ficou impregnado na própria essência do ser brasileiro, na fala do paulistano, no domínio do gesto, na energia criadora, na alegria diante do belo, no inconformismo ante a iniquidade social, em tudo que é intangível, impossível de quantificar e medir, no patrimônio existencial do povo brasileiro.

Esse quadro do Brasil dos imigrantes e de seus descendentes, esboçado por Ricupero, opõe-se totalmente àquele delineado por Paulo Prado (1997), o do Brasil que foi se formando logo depois das "Descobertas":

> Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominam toda psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a Renascença fizera ressuscitar. (ibidem, p.53)

Enfim, incorporados às marcas psicológicas desse povo outrora "triste", os novos traços que o imigrante empresta à feição étnica e psicológica do elemento nacional motivam o despontar de uma nova moral, de uma face nova, porém inacabadas, do caráter nacional brasileiro.

Considerações finais

Desde os tempos mais remotos, a imagem do italiano – aventureiro, navegante, imigrante, novo bandeirante – esteve sempre atrelada à ideia de trabalho. A tão proclamada aventura de conquistar pelo trabalho teve importantes repercussões em todas as esferas da vida brasileira, ajudando, num plano mais geral, a modificar e a redefinir cada um dos traços que compõem a nossa inacabada identidade.

Nas fazendas de café, a desilusão e a insatisfação dos colonos – imigrantes italianos na sua maioria – levou-os a reivindicar melhores condições de existência, o que incomodou, de imediato, o sono da oligarquia cafeeira. Diferentemente dos elementos constituintes da tradicional "trindade étnica", o imigrado, segundo Del Picchia (1922), teria ficado "por muito tempo, na soleira da casa da fazenda, a cismar com os que haviam ficado lá longe" (ibidem, p.3), deixa-se escoar pelas linhas da ferrovia, ao lado de caipiras e ex-escravos desiludidos com as "falácias do 'ouro verde'", para dar continuidade ao objetivo de "fazer a América" na convulsionada metrópole paulistana.

Na Babel hodierna, o estado de insatisfação gerado pelas duras experiências nas fazendas vem juntar-se, num primeiro momento, ao desenraizamento social de caipiras e ex-escravos, plasmando uma massa humana flutuante na superfície dos acontecimentos. Muitos

imigrantes, ou pelo menos boa parte daqueles que ousaram liderar movimentos contrários à burguesia endinheirada, passam a ser considerados elementos "indesejáveis". Por outro lado, a elite acolhe com um olhar paternalista o imigrante conformado à ordem estabelecida, trabalhador e ordeiro, requisitos necessários à sua integração e nacionalização.

Tanto Lobato (1951) como Del Picchia (1920) sugerem o riso como remédio necessário à ineficiente panaceia prescrita pela República aos males herdados do Império. Imigrantes anarquistas, especialmente italianos, lideram movimentos e encabeçam lutas operárias que acabam por incomodar aqueles que haviam subvencionado a imigração. Em decorrência disso, o trabalhador nacional, antes desvalorizado, tem seu papel repensado no cenário econômico do país. Convinha, naquele momento, redesenhar o Jeca Tatu apalermado da primeira safra e colocar a culpa da sua apatia nas formas claudicantes de governar o país.

Ribeiro Couto (1920) está entre aqueles que percebem a enorme movimentação gerada pela presença maciça de estrangeiros em solo nacional, e, num artigo publicado no *Correio Paulistano*, em 1920, prevê novos rumos para a nossa identidade, afirmando:

> Estamos numa fase de evolução, ou melhor, de gênese, em que todos os valores – artísticos, morais, sociais, raciais – existentes no país tendem a fundir-se, ou talvez, harmonizar-se, para daí nascer um "tipo". Tipo de tudo: raça, costumes, pensamento, estética. Estamos absorvendo. Estamos sofrendo uma endosmose. (ibidem, p.1)

Nesse mesmo artigo, referindo-se às *Ideias de Jeca Tatu*, de Lobato (1951), ele critica a indiferença do escritor frente ao fenômeno de absorção étnica que estava ocorrendo no país. Após asseverar que Lobato "subordina todas as questões e todas as coisas ao ponto de vista preconceituosíssimo do seu nacionalismo" (Couto, 1920, p.1), Couto observa que essa postura do pai espiritual e material de Jeca aproxima-se imensamente do caboclismo, uma vez que o "caboclismo" "é mais ou menos um sistema patriótico caracterizado pela ideia

vã de fabricar, em dois tempos, um Brasil absolutamente brasileiro, rejeitando tudo o que é estrangeiro" (ibidem).

Não podemos esquecer, portanto, que é nesse período que a caricatura do Jeca é repensada, contribuindo para uma redefinição do perfil do elemento nacional, que, a partir daí, passa a ser representado pelo Jeca Tatuzinho, popularizado pelo Biotônico Fontoura.

Sanados todos os males do Jeca, e corrigidas as formas de se conduzir a política sanitária do país, espera-se que o povo brasileiro ganhe uma nova expressão. Nessa dinâmica, o imigrante atua de forma positiva no sentido de que colabora para a revalorização do trabalhador nacional, e não só isso; ao destacar-se na luta por melhores condições de trabalho e de existência, arrebanha ideologicamente grande parcela dos trabalhadores nacionais, contribuindo para que o brasileiro da época passe a perceber o trabalho como sinônimo de progresso e ascensão social e não mais como algo derrogatório.

A expressão híbrida do imigrante italiano, sua fala ítalo-caipira-paulista-brasileira, é empregada por Juó Bananére como máscara para castigar os políticos da época, ridicularizar os valores formais ainda cultivados pela nossa literatura e, ao mesmo tempo, lançar luz sobre a caótica situação brasileira. A fala caricaturesca e o riso proveniente das sátiras bananerianas efetuam uma verdadeira catarse, não só pelo fato de "desopilar o fígado" dos leitores, mas, principalmente, por preparar a aceitação do estrangeiro, minimizando as distâncias e atenuando as diferenças; por promover a assimilação do imigrante italiano num momento em que era preciso rir às expensas não só do imigrante de saia justa com a língua e as convulsões metropolitanas, mas do caipira desenraizado, da hipocrisia e do provincianismo que teimava em sustentar-se em meio aos indícios de uma modernidade que se anunciava.

No Brasil, durante as duas primeiras décadas do século XX, relutou-se em conceber a contribuição italiana fora da esfera do trabalho. Imigrante italiano, não raro, era sinônimo de mão de obra, como podemos depreender das palavras de Carneiro Leão (1920, p.28-9):

> A direção política do Estado, o fato de estar a propriedade nas mãos do nacional, de serem as indústrias, as iniciativas, filhas todas da inteligência brasileira, provam a capacidade organizadora da nossa velha raça. Aí, o elemento estrangeiro vem auxiliar a construir a grandeza do Estado. É a mão de obra e é o braço que nos vem de fora.

A ideia de colaboração apenas de ordem material, sustentada por Alcântara Machado (1940) em "Relações exteriores", parece ter sido uma opinião compartilhada entre as elites e os intelectuais da época. No plano da ficção, não resta dúvida de que Alcântara Machado tenha documentado, através da sua prosa cinematográfica e próxima da linguagem jornalística, aspectos importantes da integração do imigrante italiano na cidade de São Paulo, embora tenha deixado de tocar em pontos sensíveis para a compreensão do fenômeno, operando generalizações e reforçando estereótipos que, no fundo, limitam a leitura da imigração. Ao leitor atual, a quem falta o suporte contextual, o fenômeno fica restrito à fala pitoresca do imigrado; às ligações interétnicas e aos casamentos por conveniência; às festividades cívicas e religiosas; aos costumes e comportamentos estereotipados; à assimilação e à nacionalização do estrangeiro realizadas sem grandes conflitos.

Referências bibliográficas

ALFREDO, J. V. *Imagining Modernity in António de Alcântara Machado's Journalistic Chronicles*. Austin: The University of Texas at Austin, 2012.

ALVES, C. *Espumas flutuantes*. 5.ed. Apresent. e notas José de Paula Ramos Jr. Cotia: Ateliê, 2005.

ANDRADE, M. de. Pathé-Baby. *Jornal do Comércio,* São Paulo, 24 fev. 1926.

ANDRADE, M. de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1977.

ANDRADE, M. de. *Macunaíma*: a margem e o texto. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: IEB-USP/CNPq, 1988.

ANDRADE, O. de. Reforma literária. *Jornal do Comércio,* São Paulo, 19 maio 1921.

ANDRADE, O. de. A sátira na poesia brasileira. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v.7, p.49, 1945.

ANDRADE, O. de. *Poesias reunidas.* 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, O. de. Carta-oceano. In: MACHADO, A. de A. *Pathé-Baby*. Reprodução fac-similar da edição de 1926. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado, 1982. p.11-3.

ANDRADE, O. de. *Um homem sem profissão*: sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, O. de. A sátira na literatura brasileira. Conferência pronunciada no auditório da Biblioteca Municipal Mário de Andrade – São Paulo, 21 ago. 1945. In: *Obras completas*: estética e política. São Paulo: Globo, 1992.

ANTUNES, B. Juó Bananére: virado à paulista. *Insieme,* São Paulo, n.3, p.24-34, 1992.

BANANÉRE, J. [Alexandre Ribeiro Marcondes Machado]. As cartas d'Abax'o Piques. *O Pirralho*, São Paulo, 1910-5. Setor de Documentos da Biblioteca Municipal.

BANANÉRE, J. O Rigalegio. *O Pirralho*, São Paulo, n.80, p.17, 1913.

BANANÉRE, J. O nazionalizimo. *O Pirralho*, São Paulo, n.205, 1915. As cartas d'Abax'o Piques, p.12.

BANANÉRE, J. *La divina increnca*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

BANANÉRE, J.; PAES, A. *Galabáro*. São Paulo: Necrópolis, 2009.

BARBOSA, F. de A. *Achados ao vento*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.

BARBOSA, F. de A. Prefácio. In: LARA, C. de. *Comentários e notas à edição fac-similar de 1982 de Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: Imesp/Daesp, 1982. p.7-8.

BARBOSA, F. de A. O livro e o autor. In: CARELLI, M. *Carcamanos e comendadores*: os italianos de São Paulo – da realidade à ficção (1919-1930). Trad. Ligia Vassallo. São Paulo: Ática, 1985. p.5-7.

BARBOSA, F. de A. Nota sobre António de Alcântara Machado. In: MACHADO, A. de A. *Novelas paulistanas* (Brás, Bexiga e Barra Funda, Laranja-da-China, Mana Maria, Contos avulsos, Inéditos em livro). São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1988. p.27-52.

BARBOSA, F. de A. *Intelectuais na encruzilhada*: correspondência de Alceu Amoroso Lima e António de Alcântara Machado (1927-1933). Rio de Janeiro: ABL, 2001.

BASBAUM, L. *História sincera da República*. São Paulo: Alfa-Omega, 1982.

BELLUZZO, A. M. de M. *Voltolino e as raízes do Modernismo*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1992.

BERNARDINI, A. F. Voltolino e Bananére: due interpreti dell'italianità nella San Paolo degli anni 20. *Libri e Riviste d'Italia*, Roma. La Traduzione: Saggi e Documenti (II) – Supplemento al n.535-538, p.69-82, 1995.

BILAC, O. *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1924.

BILAC, O. *Poesias* (Música brasileira). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1930.

BOSI, A. O prosador do Modernismo paulista: Alcântara Machado. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989. p.374-5.

BRITO, M. da S. *História do Modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BROCA, B. Bilac e Juó Bananére: o início da campanha cívica do poeta em São Paulo numa paródia de "As cartas d'Abax'o Piques". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 maio 1959.

BROCA, B. *A vida literária no Brasil em 1900*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (Documentos Brasileiros).

BROCA, B. *Naturalistas, parnasianos e decadistas*: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.

CARELLI, M. *Carcamanos e comendadores*: os italianos de São Paulo – da realidade à ficção (1919-1930). Trad. Ligia Vassallo. São Paulo: Ática, 1985.

CARMO, M. M. do. *Paulicéia scugliambada, Paulicéia desvairada*: Juó Bananére e a imagem do italiano na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Eduff, 1998.

CARPEAUX, O. M. Uma voz na democracia paulista. In: *Presenças*. Rio de Janeiro: INL, 1958. p.200.

CARPEAUX, O. M. *A divina increnca* de Juó Bananére. *Manchete*, Rio de Janeiro, [1973?]. As obras-primas que poucos leram, p.86.

CARPEAUX, O. M. Uma voz da democracia paulista. In: BANANÉRE, J. *La divina increnca*. São Paulo: Ed. 34, 2001. p.ix-xiii.

CENNI, F. *Italianos no Brasil*. 2.ed. fac-similada, comemorativa do centenário da imigração italiana no Brasil. São Paulo: Martins/Edusp, 1975.

CHALMERS, V. M. Virado à paulista. In: SCHWARZ, R. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.136-9.

CHALMERS, V. M. A crônica humorística de *O Pirralho*. *Revista de Letras*, São Paulo, n.30, p.33-42, 1990.

CHIARELLI, T. *Um Jeca nos vernissages*: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995. (Texto e Arte, 11).

CONCEIÇÃO, A. da. Cartas de um mineiro. *O Pirralho*, São Paulo, n.44, p.8, 8 jun. 1912.

COUTO, R. Caboclismo: a propósito das *Ideias de Jeca Tatu*. *Correio Paulistano*, São Paulo, n.20.478, p.1, 7 jul. 1920.

DEL PICCHIA, M. Capacetes cossacos... *Correio Paulistano*, São Paulo, n.20.846, 15 jul. 1921. Crônica social, p.8.

DEL PICCHIA, M. Matemos Peri! *Jornal do Comércio*, São Paulo, n.83, p.3, 23 jan. 1921.

DEL PICCHIA, M. *Juca Mulato*. São Paulo: Ediouro, [s.d.]. (Coleção Prestígio).

DERTÔNIO, H. *O bairro do Bom Retiro*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1971.

DIÉGUES JÚNIOR, M. *Imigração, urbanização, industrialização*: estudo sobre alguns aspectos da contribuição do imigrante no Brasil. Rio de Janeiro: Inep/MEC, 1964.

DÓRIA, S. Discurso do paraninfo aos formandos da Escola Normal de Piracicaba. *O Estado de S. Paulo*, p.4, 2 dez. 1921.

EAGLETON, T. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FABRIS, A. A crítica modernista à cultura do ecletismo. *Revista de Italianística*, São Paulo, v.3, n.3, p.73-84, jul. 1995.

FABRIS, A. *Negócios e ócios*: histórias de imigração. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FERNANDES, F. Imigração e relações sociais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v.1, n.8, p.75-95, jul. 1966.

FON-FON!. Rio de Janeiro, ano II, n.46, 22 fev. 1908.

FONSECA, C. *Juó Bananére*: o abuso em blague. São Paulo: Ed. 34, 2001.

FREYRE, G. *Sobrados e mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 16.ed. São Paulo: Global, 2006. (Edição Comemorativa 70 Anos: 1936-2006).

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMPERTZ, W. *Isso é arte?*: 150 anos de arte moderna do Impressionismo até hoje. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GRIECO, A. et al. *Em memória de António de Alcântara Machado*. São Paulo: Elvino Pocai, 1936.

GRÜNSPUN, H. *Anatomia de um bairro*: o Bexiga. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.

HOLANDA, S. B. de. *Do Império à República*: história geral da civilização brasileira. São Paulo: Difel, 1983. t.II, v.8.

HOLANDA, S. B. de. Pathé-Baby. In: MARQUES, I. *Modernismo em revista*: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. p.162-4.

LARA, C. de. *António de Alcântara Machado*: experimentação modernista em prosa. São Paulo, 1981. 571f. Tese (Livre-Docência em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LARA, C. de. *Comentários e notas à edição fac-similar de 1982 de Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: Imesp/Daesp, 1982.

LEÃO, A. C. *São Paulo em 1920*. Rio de Janeiro: Anuário Americano, 1920.

LEITE, A. Italianos em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, p.7, 20 abr. 1954.

LEITE, M. Prefácio. In: BANANÉRE, J. *La divina increnca*. São Paulo: Escola Politécnica da USP, 1993. p.7-12.

LEITE, S. H. T. de A. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas*: a caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: Ed. Unesp, 1996.

LEMOS, F. C. O "giurnaliste" Juó Bananére e o engenheiro Alexandre Machado. *Folha de São Paulo*, 26 ago. 1979.

LÉVI-STRAUSS, C. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LIMA, H. de C. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v.3 e 4.

LOBATO, M. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1951.

LOBATO, M. *A barca de Gleyre*: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Brasiliense, 1959. v.1.

LOBATO, M. *Urupês*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras Completas, I).

LOBATO, M. *Negrinha*. São Paulo: Globo, 2008.

LOMBROSO-FERRERO, G. *Nell'America Meridionale* (Brasile – Uruguay – Argentina). Milano: Treves, 1908.

LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade*: ramais e caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MACHADO, A. de A.*Cavaquinho e saxofone (solos)*: 1926-1935. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

MACHADO, A. de A. *Pathé-Baby*. Reprodução fac-similar da edição de 1926. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado, 1982.

MACHADO, A. de A. *Prosa preparatória e cavaquinho e saxofone*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. v.1.

MACHADO, A. de A. *Novelas paulistanas* (Brás, Bexiga e Barra Funda, Laranja-da-China, Mana Maria, Contos avulsos, Inéditos em livro). São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

MACHADO, L. T. *António de Alcântara Machado e o Modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

MALDOTTI, P. Gli italiani al Brasile. In: *Gli italiani all'estero* (emigrazione, commerci, missioni). Torino: Roux Frassati, 1899.

MARAM, S. L. *Anarquistas, imigrantes e o movimento operário brasileiro* (1890-1920). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MARINS, P. C. G. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: NOVAIS, F. A.; SEVCENKO, N. (Orgs.). *História da vida privada no Brasil*: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.3, p.131-214.

MAROTTI, G. *Il personaggio dell'italiano nel romanzo brasiliano dell'Ottocento e del Novecento*. Roma: Bulzoni, 1979.

MARTINS, W. Juó Bananére. *O Estado de S. Paulo*, p.2, 23 ago. 1933.

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira* (1915-1933). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978. v.6.

MENNUCCI, S. A morte de Juó Bananére. *Jornal do Estado*, São Paulo, 23 ago. 1933.

MENNUCCI, S. *Humor*. 2.ed. São Paulo: Piratininga, 1934.

MIGUEL-PEREIRA, L. *Prosa de ficção*: de 1870 a 1920. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MILLIET, S. *O sal da heresia*. São Paulo: Dep. de Cultura, 1941.

MORENO, J. *Memórias de Armandinho do Bixiga*. São Paulo: Senac, 1996.

MOTA FILHO, C. Lobato, Rosa, Amadeu, Cornélio Pires. In: DANTAS, P. (Org.). *Vozes do tempo de Lobato*. São Paulo: Traço, 1982. p.135-43.

NAXARA, M. R. C. *Estrangeiro em sua própria terra*: representações do brasileiro (1870-1920). São Paulo: Annablume, 1998.

NOGUEIRA, J. A. A invasão de um mito. *O Estado de S. Paulo*, 2 abr. 1920.

OLIVEIRA, L. L. *O Brasil dos imigrantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

O PIRRALHO. [Nota editorial]. *O Pirralho*, São Paulo, n.144, p.11, 23 maio 1914.

O PIRRALHO. "Juó Bananére". *O Pirralho*, São Paulo, n.207, 27 nov. 1915.

PAES, J. P. *Gregos e baianos*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985.

O PIRRALHO. Cinco livros do Modernismo brasileiro. *Estudos Avançados*, São Paulo, n.3, p.88-106, 1988.

PENTEADO, J. *Belènzinho, 1910* (retrato de uma época). 2.ed. São Paulo: Carrenho Editorial/Narrativa Um, 2003.

PICCAROLO, A. Italianos em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 29 jan. 1913.

PINTO, A. M. *A cidade de São Paulo em 1900*. 2.ed. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.

PRADO, P. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 9.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RAFFARD, H. *Alguns dias na Paulicéia*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1977. v.4.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICUPERO, R. Alcântara Machado: testemunha da imigração. *Estudos Avançados*, São Paulo, n.18, p.139-62, 1993.

RODRIGUES, J. H. *Conciliação e reforma no Brasil*: um desafio histórico-cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. (Retratos do Brasil, 32).

SALIBA, E. T. Juó Bananére: testemunho da Belle Époque paulista. *O Estado de S. Paulo*, p.8, 19 jan. 1991.

SALIBA, E. T. Juó Bananére e o humor ítalo-caipira. *Cultura Vozes*, São Paulo, n.3, p.53-8, 1992.

SALIBA, E. T. Bananéres, briguelas e brodos: fragmentos do humor paulista na 1ª República. *Cadernos de História de São Paulo*, n.5, p.31-40, 1996.

SALIBA, E. T. Prefácio. In: MORAES, J. G. V. de. *Sonoridades paulistanas*: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997a. p.13-6.

SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada no Brasil. In: NOVAIS, F. A.; SEVCENKO, N. (Orgs.). *História da vida privada no Brasil*: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.3, p.289-365.

SALIBA, E. T. *Raízes do riso*: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHAPOCHNIK, N. (Org.). *João do Rio*: um dândi na Cafelândia. São Paulo: Boitempo, 2004.

SCHMIDT, A. *Artistas de ontem*: Voltolino. São Paulo: Associação Brasileira de Escritores, [s.d.].

SCHMIDT, A. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, C. de. A nossa enquete literária. Fala-nos Claudio de Souza, o grande romancista do "Pater!". *O Pirralho*, São Paulo, p.8-9, 29 nov. 1913.

TORRES, A. *O problema nacional brasileiro*: introdução a um programa de organização nacional. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933. (Brasiliana, XVI).

TRENTO, A. *Do outro lado do Atlântico*: um século de imigração italiana no Brasil. Trad. Mariarosaria Fabris e Luiz Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

UGHETTO, C. *A trajetória política dos imigrantes italianos*. Rio de Janeiro, 1982. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Universidade Candido Mendes.

VARGAS, M. T. (Org.). *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Idart, 1980.

Neste livro, Francisco Cláudio Alves Marques examina a participação do imigrante italiano no processo de urbanização paulista nos anos de 1920, no qual se misturavam trabalhadores de procedências diversas, como o escravo recém-liberto, o caipira e o imigrante italiano vindo da zona rural, todos "desenraizados" no espaço ou no tempo. É dessa perspectiva que o autor procura compreender as caricaturas elaboradas por Juó Bananére e António de Alcântara Machado, considerando-as mais do que manifestação de rejeição ou acolhimento do imigrante, mas expressão do papel desse contingente nas transformações por que passava o País no período em que se discutia a configuração da identidade nacional.

Para lançar luz sobre a representação do imigrante italiano nas obras daqueles dois escritores paulistas, a autor considera aspectos históricos, sociológicos e culturais implicados no processo imigratório do início do século XX. Partindo da caracterização da personagem macarrônica, nos planos gráfico e linguístico, o autor chega a possíveis sentidos do efeito cômico dessa caricatura na percepção do papel do imigrante italiano na constituição da sociedade brasileira, aspecto que enseja sutil contraste com o nacionalismo na obra de Alcântara Machado.

Francisco Cláudio Alves Marques é professor no departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras (FCL) da Universidade Estadual Paulista (Unesp), *campus* de Assis. Possui doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), com linha de pesquisa em Literatura Italiana, Literatura Brasileira e Cultura Popular, e pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza". É autor dos livros *Um pau com formigas ou o mundo às avessas: a sátira na poesia popular de Leandro Gomes de Barros* (Edusp, 2014) e *Escritos e ditos: poéticas e arquétipos da literatura de folhetos – Itália/Brasil* (Humanitas, 2018).